

Brunn

Beschreibung

der

GLYPTOTHEK

König Ludwig's I.

zu

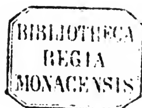
München.

Von

Heinrich Brunn.

Dritte Auflage.

München 1873.
In Commission bei Theodor Ackermann.



Akademische Buchdruckerei von F. STRAUB in München.

Vorrede

zur ersten Auflage.

Als mir im vorigen Jahre von Weiland Seiner Majestät König Ludwig I. der ehrenvolle Auftrag ertheilt wurde, den Catalog der Glyptothek neu herauszugeben, glaubte ich mich mit einer Ueberarbeitung der Schorn'schen Beschreibung begnügen zu können, die sich lange Zeit und mit Recht eines guten Rufes zu erfreuen gehabt hatte. Aber im Beginne der Arbeit zeigte sich bald, wie sehr im Verlaufe eines Menschenalters durch den allgemeinen Fortschritt der Wissenschaft, durch die schärfere Scheidung kunstgeschichtlicher Perioden und Schulen, griechischer Originale und römischer Nachbildungen sich der gesammte Standpunkt der Beurtheilnng antiker Kunstwerke geändert hatte. Wenn sich daher eine ganz neue Bearbeitung als nothwendig erwies, so mag es allerdings bei flüchtiger Betrachtung scheinen, als ob hie und da die Werthschätzung der in der Glyptothek vereinigten

Kunstwerke einige Einbusse erlitten habe. Abgesehen davon, dass einige bisher für echt gehaltene Stücke als modern oder verdächtig bezeichnet, dass z. B. bei den römischen Portraitköpfen eine grosse Zahl unbegründeter Benennungen beseitigt werden musste, die nur selten durch richtige ersetzt zu werden vermochten, wird namentlich die Kategorie der früher als „echt oder rein griechisch“ bezeichneten Werke einigermassen geschmälert erscheinen. Trotzdem hoffe ich, es werde sich auch hier der griechische Spruch bewähren, dass „der verwundet hat, auch heilen wird“. Was etwa durch eine schärfere kritische Sichtung an einem Punkte scheinbar oder wirklich verloren gegangen ist, das ist durch die Erhöhung des früher nicht völlig erkannten Werthes an andern Punkten reichlich wieder ersetzt; und es darf jetzt nicht weniger wie früher behauptet werden, dass selten eine Sammlung antiker Kunstwerke mit solcher Umsicht und so feinem Verständniss begründet worden ist, wie die Glyptothek, dass wenige Sammlungen verhältnissmässig so viel des Ausgezeichneten und Guten, so wenig des ganz Untergeordneten enthalten.

In der Anlage des Catalogs musste daran festgehalten werden, dass derselbe in erster Linie für die Besucher der Glyptothek bestimmt bleibt. Es schien sogar angemessen, mit Rücksicht auf diejenigen, denen die Anschauung antiker Kunstwerke nur in beschränktem Maasse zu Theil geworden, bei der Beschreibung möglichst viele allgemeine Gesichtspunkte hervorzuheben, die in die Betrachtung derselben überhaupt einzuführen geeignet sein möchten; und es durfte daher auf die Erreichung dieses nächsten Zweckes ein grösserer Nachdruck gelegt werden, als auf eine vollständige Beibringung alles dessen, was etwa der Gelehrte für specielle Forschungen

bedarf. Eine Vermittelung beider Bedürfnisse ist allerdings erstrebt worden: dass es überall mit Erfolg geschehen, soll um so weniger behauptet werden, als bei einer ersten Durcharbeitung von einigen hundert Nummern sich die Aufmerksamkeit nicht immer gleichmässg auf alles Einzelne vertheilt. Praktische Erfahrungen der Benutzer werden mich am leichtesten in den Stand setzen können, das etwa Versäumte in der Folge einmal nachzuholen.

Hinsichtlich der Nachweisungen für den gelehrten Gebrauch bemerke ich, dass in der schwierigen Bestimmung der Marmorarten der Schorn'sche Catalog zu Grunde gelegt und nur dann von seinen Angaben abgegangen ist, wenn eine verschiedene Bestimmung nach eigener Beobachtung sicher begründet schien. Die Maasse sind nach dem Meter berechnet worden, bei den Statuen mit Einschluss der Plinthe, bei den Köpfen ohne den in den meisten Fällen modernen Fuss. Die Ergänzungen sind, so weit sie irgend von Belang schienen, vollständig angegeben worden: kleine ausgebrochene Stücke, durch deren Ausfüllung die Formen in keiner Weise alterirt werden konnten, durften übergangen werden. Die litterarischen Nachweisnngen machen auf Vollständigkeit keinen Anspruch. Doch sind namentlich die neueren Besprechungen und Publicationen so viel als möglich berücksichtigt.

Die architektonische Beschreibung des Gebäudes hat auf meinen Wunsch Herr Prof. Reber entworfen; die Abschnitte über die assyrischen und ägyptischen Denkmäler sind unter dem Beirath der HHrn. Gaugengigl und Prof. Lauth ausgearbeitet worden.

Die Beschreibung der von Cornelius gemalten Säle habe ich aus dem Schorn'schen Catalog fast unverändert herüber-

A*

genommen. Namentlich das, was in demselben über die Ideenverbindungen in den grösseren Cyclen mitgetheilt wird, beruht ohne Zweifel auf den directen Angaben des Künstlers selbst, und es erschien deshalb unstatthaft, etwa vom Standpunkte des Archäologen aus Gedankenverbindungen aufzusuchen, welche dem erfindenden Künstler durchaus fern gelegen haben möchten.

München, im Juni 1868.

Die dritte Auflage erscheint wie die zweite im Ganzen unverändert und nur in Einzelnheiten hie und da verbessert.

München, im August 1873.

H. Brunn.

Schon im J. 1805 scheint unter dem Eindrucke der Monumente Roms in dem kunstsinnigen Gemüthe des damals noch nicht zwanzigjährigen Kronprinzen Ludwig von Bayern die Idee erwacht zu sein, in seinem Vaterlande als eines der wichtigsten Förderungsmittel höherer Kunstbildung eine Sammlung von Originalwerken antiker Sculptur aus eigenen Mitteln zu begründen. Die Zeitumstände erwiesen sich dem schon in den nächsten Jahren mit Energie verfolgten Plane äusserst günstig. Durch die politischen Umwälzungen war namentlich in den fürstlichen Privatsammlungen Italiens Vieles, was sonst unveräusserlich gewesen, käuflich geworden, und neues, reiches und vortreffliches Material lieferten die Ausgrabungen nicht nur Italiens, sondern auch Griechenlands. Die interessanten Erwerbungen, über welche jetzt genaue Nachweisungen im Einzelnen von L. Urlichs in einer besonderen Schrift*) gegeben worden sind, begannen mit einzelnen Ankäufen in Rom. Daran reihten sich 1810—11 die Erwerbung der kleinen Sammlung Bevilacqua in Verona durch Dillis, 1814 eigene Ankäufe des Kronprinzen (na-

*) Die Glyptothek Sr. Maj. des Königs Ludwig I. von Bayern nach ihrer Geschichte und ihrem Bestande von Ludwig Urlichs. München, Th. Ackermann 1867. 8.

mentlich des sog. Ilioneus) in Wien, 1815 der durch Dillis und Klenze besorgte Kauf der zahlreichen Stücke aus der Sammlung Albani, welche in Folge der französischen Revolution von Rom nach Paris versetzt worden waren. Griechenland lieferte, ausser kleinen Beiträgen, im J. 1812 den hervorragendsten Schatz der ganzen Sammlung, die Aegineten. Daneben blieb Rom die Hauptfundgrube für weitere Bereicherungen, und hier erwies sich Joh. Martin Wagner, dessen Energie und Gewandtheit auch der Kauf der Aegineten geglückt war, als kundiger, unermüdlicher und uneigennütziger Unterhändler des kunstsinnigen und eifrigen Fürsten, der überall nur das Beste seinem Besitz einzuverleiben bestrebt war.

So war bereits im J. 1816 eine Sammlung erwachsen, die, wenn sie auch später noch vielfach im Einzelnen ihre Ergänzung fand, doch in ihren Grundlagen als so weit abgeschlossen betrachtet werden durfte, dass für die würdige Aufstellung der gewonnenen Schätze sich die Errichtung eines besonderen Gebäudes nothwendig erwies, für welches in Ermangelung einer passenden deutschen Benennung nach Analogie von Bibliothek, Pinakothek u. a., der Name Glyptothek gebildet wurde.

Das Gebäude.

Der Bau wurde dem damals in bayerische Dienste berufenen Architekten Leo von Klenze übertragen. Das Programm verlangte ausser den für die Aufstellung der Sammlung bestimmten Räumen noch einige mit Frescogemälden zu schmückende Versammlungssäle, schrieb aber sonst nur im Allgemeinen die Anwendung des klassischen Baustyls

vor. Der Architekt war sonach, da dieser Styl seiner eigensten Kunstrichtung entsprach und weder der Raum noch die Umgebung irgend eine Beschränkung auferlegte, ziemlich frei, und zwar nicht blos in der Anlage des Gebäudes, sondern sogar in der Anordnung der Sammlung, welche für die Gliederung der inneren Räume bestimmend werden musste.

Doch schien der Zweck des Gebäudes nicht zu erlauben, die Formen hellenischer Architektur in allen Theilen zur Anwendung zu bringen; denn so sehr griechische Formvollkommenheit von dem fürstlichen Bauherrn gewünscht und von dem Baukünstler erstrebt wurde, so glaubte man doch besonders darauf hinarbeiten zu müssen, prächtige und zweckmässige Innenräume, glänzende Saalbauten herzustellen, für welche die mehr nach aussen sich entfaltende hellenische Architektur passende Vorbilder nicht zu gewähren vermochte. So lange man nemlich über horizontale Decken nicht hinausging, konnte weder von einer grossartigen noch von einer unverwüstlichen und besonders vor Feuersgefahr gesicherten Saalbildung die Rede sein, welche sich nur aus dem Gewölbebau entwickeln liess. Es durfte also auf einer consequenten Durchführung hellenischen Styls nur in so weit bestanden werden, als es sich um die innere und äussere Auszierung des Gebäudes handelte: für den Kern selbst eigneten sich weit mehr die in der römischen Architektur entwickelten und durchgebildeten Gewölbeformen. Durch die Vereinigung beider Richtungen, durch Zugrundelegen römischer Saalbauten unter Vermeidung der verderbten decorativen Architektur der

Römer hat aber der Architekt zu zeigen gesucht, dass das römische Baugerüst recht wohl die ursprüngliche Reinheit und Zartheit griechischer Auszierung vertrage und dass sich die vollendete Formenschönheit der hellenischen Architektur mit römischer Zweckmässigkeit und Unverwüstlichkeit recht wohl in Einklang bringen lasse. In dem Gelingen dieser Vermittlung beruht in der That das Hauptverdienst des Architekten.

Das ungefähr quadratische, 230 Fuss in der Fronte messende Gebäude umschliesst einen kleinen Hofraum, welche Anordnung sowohl durch den Hausbau der Alten vorgezeichnet als auch durch den weiteren Umstand bedingt war, dass die Fenster nach aussen wenigstens an den zunächst sichtbaren drei Hauptseiten vermieden werden sollten. Der in Untersberger Marmor ausgeführten Fronte ist in der Mitte eine Säulenhalle ionischer Ordnung vorgesetzt, welche über das Maass eines Vestibulum am antiken Hause weit hinausgehend sich zum tempelartigen achtsäuligen Pronaos erhebt. Eine hinter den Frontsäulen stehende zweite Reihe von vier gleichartigen Säulen verleiht der Vorhalle Reichthum und Tiefe und vermittelt die Verbindung des äusseren Baues mit dem Innern. Der ganze Pronaos ist, die uncanellirt gebliebenen Säulenschäfte etwa ausgenommen, nach den besten hellenischen Vorbildern ionischen Styls ausgeführt, und besonders die schönen Kapitäle zeigen die etwas vereinfachte Nachbildung der reichen Kapitäle des Erechtheums in Athen. Auch die plastischen Zierden der horizontalen und der Giebelgesimse, wie die Wasserspeier an den Rinnleisten, die Anthemienornamente

und die Akroterien sind nach attischen Vorbildern musterhaft ausgeführt und verleihen diesem Nachbild eines attischen Prostylos den Reiz fertigen Abschlusses. Den hervorragendsten Schmuck aber gewährt dem Gebäude die über dem edel einfachen Gebälk aufgestellte Gruppe des Giebelfeldes: Minerva als Beschützerin der plastischen Künste, welche in den acht sie umgebenden Figuren näher charakterisirt sind.

In der Mitte steht 1) Minerva, in ihrer Linken nicht die Lanze, sondern den friedlichen Oelzweig haltend. Zu ihrer Rechten sitzt, gegen sie gewendet, 2) der Thonbildner, an dem Modell einer Spesfigur arbeitend. Es folgt stehend 3) der Toreut mit Hammer und Eisen, an eine grössere Figur der Spes angelehnt; 4) der Ornamentbildhauer, auf ein Kapitäl sich stützend; endlich abgewendet sitzend 5) der Statuenmaler, mit der Bemalung eines Spes beschäftigt. Die Ecke des Giebels wird durch eine liegende Sphinx, eine Vase und ein kleines ägyptisches Sitzbild ausgefüllt. Auf der andern Seite der Minerva sitzt 6) der Erzgiesser vor der Gussform einer Statue, die er mit Metall füllt. Dann folgt stehend 7) der Steinbildhauer mit seinem Werkzeug auf eine Herme gelehnt; 8) der Holzschnitzer, auf einem Holzstamme sitzend, aus dem bereits ein Kopf ausgeschnitten ist; endlich abgewendet sitzend 9) der Töpfer mit der Bemalung einer Vase beschäftigt. Drei Gefässe von verschiedenen Formen füllen die Ecke.

Der Entwurf des Ganzen rührt von Martin Wagner her; die Modelle sollten ursprüglich

sämmtlich von Haller angefertigt werden. Nach seinem Tode traten für 2, 4, 6 und 8 die ausführenden Künstler ein. Ausgeführt wurden 1 und 9 von Leeb, 2, 6 und 7 von Ernst Mayer, 3 und 5 von Bandel, 4 von Sanguinetti und 8 von L. Schwanthaler.

Diese auf solche Weise abgeschlossene Giebelfronte, welche die Seitenflügel des Gebäudes weit überragt, ist aber nicht einfach vor den Bau gestellt, sondern mit der hinter ihr befindlichen inneren Eingangshalle in der Art organisch verbunden, dass Säulenvorhalle und Vorsaal zusammen wie ein in das übrige Gebäude eingebauter vollständiger Tempel erscheinen. Dieser tempelartige Eindruck wird noch gesteigert durch die grossartige Thür mit marmorner Thürgewandung, für welche die Motive wieder vom Erechtheum entnommen und deren mächtige Flügel mit Bronze bekleidet sind.

Mit den Seitenflügeln ist der Pronaos unten dadurch in harmonische Verbindung gebracht, dass die drei terrassenförmigen Stufen des Unterbaues, in welche nur in der Mitte wirklich gangbare Treppenstufen eingelegt sind, nicht blos an der Vorhalle, sondern an der ganzen Frontseite des Gebäudes sich hinziehen. — In der weiteren Durchführung desselben an der Aussenseite ist gleichfalls der ionische Charakter festgehalten. Die Wände sind durch Pilaster mit Kapitälen gegliedert, denen kleinasiatische Vorbilder zu Grunde liegen. Der darüber sich hinziehende ionische Gebälksaum wird noch überragt durch eine attikenartige Brüstung, welche den Zweck hat, die ungleiche Bedachung der einzelnen Säle, dem Auge zu entziehen. Zwischen die

Pilaster an der Fronte und an den beiden anstossenden Seiten treten absidenartige, nach Art kleiner Tempelchen umrahmte Statuennischen, in denen achtzehn marmorne Standbilder aufgestellt sind.

Die sechs Statuen der Fronte sind den mythischen und historischen Hauptrepräsentanten antiker Kunstthätigkeit gewidmet: dem kunstreichen Gotte Vulcan, dem erfindungsreichen Kunstheros Daedalus, dem Schöpfer der Menschengestalt Prometheus, dem Schöpfer der Götterideale Phidias, dem Beförderer der Kunst unter den Griechen Perikles, dem Erhalter der Kunst unter den Römern Hadrian.

Die ersten Entwürfe dieser sechs Figuren rühren ebenfalls von Martin Wagner her. Nach der Reihenfolge von der Ecke rechts vom Beschauer sind:

1) Daedalus durch den neben ihm stehenden Flügel charakterisirt, von Lazzarini;

2) Prometheus mit dem Menschengebilde, dem er die Seele in Form eines Schmetterlings ertheilt, von Schaller;

3) Hadrian in römischer Rüstung, modellirt von Haller, ausgeführt von Leeb;

4) Perikles im Helm und in griechischer Chlamys, mit Schriftrolle, von Lazzarini, ausgeführt von Leeb;

5) Phidias, mit dem Modell des Zeus zu seinen Füssen, von Schaller;

6) Vulcan, mit Hammer, Zange und Ambos, von Schöpf.

Hieran schliessen sich unmittelbar an der linken Seite des Gebäudes die Vertreter der Bildhauerei der Renaissancezeit nach ihren Geburtsjahren geordnet:

7) Ghiberti mit einem Felde seiner berühmten Thüren;

8) Donatello, bärtig;

9) Peter Vischer mit seiner bekannten Mütze und ausserdem durch Schmelztiegel und Löffel charakterisirt, alle drei modellirt von Brugger;

10) Michelangelo, modellirt von Widnmann;

11) Benvenuto Cellini, mit dem Kopfe des Einhorns, modellirt von Brugger, und

12) Giovanni di Bologna mit seinem Mercur, mod. von Widnmann, sämmtlich in Marmor ausgeführt von Lossow.

An der rechten Seite des Gebäudes (an 1 sich anschliessend) stehen die Vertreter der neueren Bildhauerei:

13) Canova mit dem Kopfe des Paris, mod. von Widnmann;

14) Thorwaldsen, auf die Spes gelehnt, nach des Künstlers eigener Skizze;

15) Rauch mit dem Modell der Statue des Königs Max I., mod. und ausgeführt von Widnmann;

16) Tenerani, auf eine Herme gestützt mit dem Gesichtsstück eines antiken Kopfes in der Hand;

17) Gibson;

18) Schwanthaler mit dem Modell der Bavaria; letztere drei modellirt von Brugger, sämmtlich (ausser 15) in Marmor ausgeführt von Lossow.

Die Rückseite des Gebäudes enthält nur eine viersäulige Vorhalle über der zu einem Hinterportale führenden Auffahrt und zu beiden Seiten grössere Fenster.

Die Disposition der Säle im Innern wurde durch die für die Aufstellung der Statuen gewählte historische Anordnung bedingt. Demgemäss nehmen den ersten Saal zur Linken der Eingangshalle die ägyptischen Bildwerke ein, den anstossenden südwestlichen Ecksaal die sogenannten Incunabeln, nemlich die Werke der alt-hellenischen und etrurischen Kunst. Der Aegineten-, Apollo- und Bacchus-Saal bilden die westliche Flucht, der Niobidensaal die nordwestliche Ecke. Indem hier die Reihe der Sculptursäle unterbrochen wird und der antike Mythenstoff in lebhafterer malerischer Schilderung gewissermassen zusammengefasst werden soll, folgen jetzt auf der Nordseite der Götter- und der troische Saal, als Versammlungssäle namentlich für den nächtlichen Besuch der Glyptothek bei Fackellicht bestimmt, zwischen welchen sich ein schmaler Durchgang (den fauces der Alten entsprechend) findet, der zugleich von dem Hinterportale in den Hof führt und auch die Treppen zu den Souterrains und dem Dachraum, dem Auge entzogen, enthält. Die nordöstliche Ecke bildet sodann der Heroensaal, die östliche Langseite der einzige prächtige Römersaal, welcher um eine der bedeutenden Länge entsprechende Höhe zu gewinnen, um sechs Stufen tiefer liegt; worauf in der südöstlichen Ecke der Saal der farbigen Bildwerke folgt, und der Saal der neueren Bildwerke, dem ägyptischen entsprechend, die Reihe schliesst.

Die Ecksäle konnten ihrer Lage nach die Beleuchtung nicht wie die übrigen Räume vom Hofe aus erhalten, und eben so wenig war an der Fronte eine Fensteranlage nach aussen gestattet. Für die

dort liegenden Säle der Incunabeln und der farbigen Bildwerke wurde daher die kreisförmige in hemisphärischer Kuppel schliessende Saalform mit Oberlicht als die geeignetste erkannt. Die Ecksäle der Rückseite konnten dagegen ihre Beleuchtung von aussen empfangen, und gestatteten daher auch, den rechtwinkligen Grundplan mit Kreuz- oder Flachkuppelgewölbe und mit Seitenlicht beizubehalten.

Die Fussböden aller Säle sind in verschiedenen Mustern aus bunten Marmorarten der Füssener und fränkischen Marmorbrüche hergestellt. Die glatten Wände dagegen sind in Rüsksicht auf eine möglichst vortheilhafte Wirkung der antiken Sculpturen ohne alle architektonissbe Gliederung in Stuccomarmor ausgeführt, der die edelsten von den Römern zur Täfelung angewendeten Steinarten, wie Granit, Giallo, Verde, Rosso antico u. a. uachahmt, je nachdem die eine oder die andere Art zur Beleuchtung der einzelnen Säle oder zum Charakter der darin aufgesfellten Bildwerke zu passen schien. Die Gewölbedecken aber mit ihren Cassettirungen, welche die Wirkung des plastischen Inhalts der Säle weniger zu beeinträchtigen vermochten, sind mit reicher Ornamentirung und einzelnen Figuren (s. unten) in Stuccorelief geziert.

Erst lange nach Vollendung des Ganzen, im J. 1864, wurde zur Aufnahme einiger nachträglich erworbenen assyrischen Bildwerke der Hauptthür gegenüber ein Einbau in den Hof beschlossen und nach Klenze's Entwurf von Dollmann im Anschluss an assyrische Vorbilder ausgeführt.

Die Eingangshalle.

Sie enthält keine Bildwerke. An dem Fries der Hauptthür gegenüber steht die Inschrift:

LVDOVICVS I. BAVARIAE REX VETERVM SCVLPTVRAE MONVMENTIS QVAE IPSE VNDIQVE CONGESSERAT DECORE COLLOCANDIS HOC MVSEVM CONDIDIT ATQVE DICAVIT.

Ueber der Hauptthür selbst:

INCHOATVM MDCCCXVI.
PERFECTVM MDCCCXXX.

Ueber dem Eingange zum ägyptischen Saale:

REGIS IVSSV AEDIFICIO EXSTRVENDO ET DECORANDO PRAEFVIT LEO KLENZE EQVES.

Ueber dem Eingange zum Saale der Neueren:

REGIS IVSSV CAMERAS PICTVRIS EXORNAVIT PETRVS CORNELIVS EQVES.

I. Assyrischer Saal.

Aussen über dem Eingange ist die Nachbildung eines assyrischen Reliefs angebracht, welches zwischen zwei Genien, Repräsentanten des Princips des Guten, den sogenannten Lebensbaum und darüber das Symbol des Gottes Assur darstellt. Der Eingang selbst ist durch zwei kolossale geflügelte Löwen mit Menschenkopf flankirt: Gypsabgüssen nach den im Louvre befindlichen Originalen aus dem Palaste Sardanapals in Kalah, welche nach den vorhandenen Farbenspuren vollständig bemalt sind. — Der Fussboden des Saales ist mit glasirten Ziegeln nach assyrischen Mustern belegt. Von den gemalten Friesen zeigt der eine das orientalische Palmettenornament, der andere eine Verbindung von Pinienzapfen und Blüthen des Lebensbaumes. Der Plafond ist in asiatischer Holzstructur ausgeführt. Die Wandflächen zwischen den sieben Originalreliefs sind mit gemalten Nachbildungen anderer assyrischer Darstellungen ausgeschmückt. Es sind: an der Eingangswand, durch die Thür getheilt, aber zusammengehörig der Transport eines den Löwen des Eingangs verwandten Stierkolosses, welcher von Sklaven und Kriegsgefangenen in Gegenwart des Königs Sancherib (704—680 v. Ch.) auf eine hohe Bauterrasse hinaufgeschafft wird. Darüber links: Assyrische Krieger auf dreispännigen Wagen mit Pfeil und Bogen gegen feindliche Männer siegreich kämpfend. Rechts: Löwenjagd des Königs Sardanapal III, eine der lebendigsten Darstellungen assyrischer Kunst. — Auf den andern Wänden finden sich zwischen den Reliefs A und B, F und G je zwei Löwen, zwei Sphinxe und zwei Gnu-Arten; über C und E zwei weibliche Sphinxe; endlich an der oberen Wand des Saales in den Ecken zwischen den Fenstern acht geflügelte untereinander verwandte Gestalten von Dämonen mit verschiedenen Attributen.

Die assyrischen Reliefs.

Gewöhnlicher Alabaster. Die grösseren h. 2,36 Meter; br. 1,38—1,49, die zwei kleineren ursprünglich zusammengehörigen (C und E) h. 1,40; br. 1,07. Gekauft 1863 von Percy Badger, der sie angeblich aus Ninive nach London gebracht hatte. Nach den Inschriften stammen sie aus dem Palast Sardanapal's III (nicht des Weichlings; 884—859 v. Ch.) in der damaligen Hauptstadt Kalah, die in der Bibel (Genes. X, 11, 12; Könige II, 17, 6; 18, 11; Chron. I, 5, 26) und wahrscheinlich auch von Xenophon (Anab. III, 4, 7) unter dem Namen Larissa erwähnt wird. In flachem Relief mit grosser Schärfe und Sorgfalt ausgeführt dienten sie ursprünglich zur Bekleidung grosser Wandflächen und müssen in ihrer vollständigen Bemalung, von der sich anderwärts zahlreiche Spuren gefunden haben, die Wirkung orientalischer gewebter Teppiche oder Tapeten gemacht haben, an deren Stelle sie in der architektonischen Decoration getreten waren. Der Styl ist demgemäss ein überwiegend decorativer, aber durch lange Uebung bereits verknöcherter. Den grössten Nachdruck hat der Künstler auf die sorgfältige Ausführung des ornamentalen Beiwerks, wie der Frangen, Flügel u. a. gelegt, und eben so ist das reiche, ganz schematisch in Flechten und Lockenringel geordnete Haupt- und Barthaar fast ganz zum Ornament geworden. Selbst in den üppig schweren Formen des Körpers scheinen die scharf und zuweilen striemenartig umgränzten Muskeln weniger einen lebendig thätigen Organismus darzustellen, als zu

ähnlichen decorativen Zwecken verwendet zu sein. In den Köpfen endlich geht der Ausdruck nicht über den allgemeinen Charakter einer gewissen ernsten Strenge und Würde hinaus.

A. Bärtiger geflügelter Genius, nach rechts gewendet. Die beiden Flügel sind, der eine erhoben, der andere gesenkt, zum Fluge bereit. Die tiaraartige Kopfbedeckung ist zwiefach gehörnt. Gekleidet ist die Gestalt in ein Untergewand mit halblangen Aermeln, welches bis zu den Knieen herabreicht und unten mit reichen Frangen besetzt ist. Darüber trägt sie einen enganliegenden langen Priesterrock, der, um die Hüfte und über die linke Schulter geworfen, die rechte Schulter und Brust frei lässt, und ausser dem Frangenbesatz mit einer hier nicht mehr deutlich erkennbaren Ornament-Borde geschmückt war. Langherabhängende Doppelschnüre mit Quasten dienen zu seiner Befestigung. Die Füsse sind mit einfachen Sandalen bekleidet. An der Seite zwischen Ober- und Untergewand erscheinen zwei Griffe von Dolchen: Waffen zum Kampfe wider die Schaitane oder bösen Geister. Die Ohren sind mit einem länglichen schweren Schmucke behängt. Um den starken Nacken liegt eine doppelgliedrige massive Kette. Den Armschmuck bilden zwei Ringe, der eine ein einfacher elastischer Reif über dem Ellenbogen, der andere mit einer Rose gezierte an der Handwurzel. Die nach oben ausgestreckte offene Rechte ist wie segnend zum Gebete erhoben, die gesenkte Linke trägt einen schweren Opferkorb. Quer über das Relief und den mittleren Theil der Figur läuft, wie in allen folgenden, eine Keilinschrift, meist von 17 Zeilen.

B entspricht *A* ziemlich genau, nur dass die Gestalt nach links gewendet ist. Die Hauptabweichung besteht in dem Attribut der Linken, einem Zweige mit fünf rosenartigen Blüthen. Ausserdem kommt zu den zwei Dolchen noch ein in einen Kalbskopf auslaufender Schwertgriff. Die oberen und das rechte untere Armband sind elastische Bänder, die gleichfalls in Kalbsköpfe auslaufen.

C und *E* bildeten ursprünglich ein Ganzes, dessen Mitte der jetzt getheilte sehr reich entwickelte Lebensbaum einnimmt. Gegen denselben sind zwei Gestalten gewendet, die in Beflügelung und Gewandung, mit Ausnahme der fehlenden Sandalen, den vorigen durchaus verwandt sind. Beide führen je zwei Dolche. Von den Armbändern sind nur die unteren von *E* mit Rosetten geziert. Zu dem Attribut des Opferkorbes in der Linken gesellt sich in der erhobenen Rechten der mit der Spitze gegen den Lebensbaum gehaltene Pinienzapfen. Dagegen tritt an die Stelle des menschlichen Hauptes der Kopf des wachsamen und scharfsehenden Falken mit Menschenhaar im Nacken und mit einem in Kammform über dem Kopf emporgerichteten Federbusche. Im Gegensatze zu den geschlossenen Lippen der Menschenköpfe sind ihre Schnäbel lebendig geöffnet. — Die Keilinschrift in 26 Zeilen läuft hier über den oberen Theil der Figuren.

D, *F* und *G* entsprechen *A* und *B*; *D* und *G* sind nach links, *F* nach rechts gewendet. Die Attribute sind der Korb in der Linken, der Pinienzapfen in der erhobenen Rechten. Alle haben den

Schwertgriff mit Thierkopf verziert; dasselbe Ornament an den oberen Armringen nur *F*. *D* ist dreifach gehörnt.

Die Bedeutung dieser Flügelgestalten ist noch nicht sicher festgestellt. Da sie besonders häufig als Begleiter des Königs bei religiösen Functionen vorkommen, so scheinen sie Schutzgeister desselben vorzustellen, welche über ihn wachen und ihn gegen die Mächte der Finsterniss vertheidigen. In dem Pinienapfel vermuthet man ein Symbol der Fruchtbarkeit; der Korb bezieht sich wahrscheinlich auf Opferdienst. In der Verschiedenheit der Zahl der Hörner scheint die grössere oder geringere Kraft und Wirksamkeit oder der höhere und niedere Rang dieser Dämonen angedeutet zu sein.

Die auf allen Reliefs identischen Inschriften enthalten (nach der Deutung J. Grivel's) nur Namen und Titel des Königs Sardanapal III, die Namen seines Vaters und Grossvaters, eine kurze Aufzählung seiner Besitzungen und seiner Eroberungen und endlich Nachricht über den Wiederaufbau und die Verschönerung der Stadt Kalah, seiner Residenz, und den dortigen Palast.

II. Aegyptischer Saal.

Die Ornamente der Decke, in denen nicht ägyptische, sondern wegen des Zusammenhangs mit den folgenden Sälen Motive der älteren und strengeren griechischen Kunst verwendet wurden, sind nach Klenze's Zeichnungen von Hartmann gearbeitet. Ausserdem befindet sich über der Eingangsthür ein von Schwanthaler modellirtes halbrundes Relief, in dem nach Klenze's Angabe „die für die Bedeutung und Entwickelung ägyptischer Kunst so vollkommen bezeichnende Legende dargestellt ist, wie Isis als Amme bei der Königin von Byblos dienend, den lang gesuchten Leichnam ihres Gemahles Osiris, von Typhon in einen Mumiensarg eingeschlossen, in einer Säule am Palaste des Königs Malkandros entdeckt, und durch einen Schlag das umhüllende Erikaholz spaltend und entfernend, befreit nnd wieder erlangt. Wir erkennen hier als Typus der ägyptischen Statue einer- und der ägyptischen Säulenform und Verhältnisse andererseits, den Mumiensarg, welcher bis in die spätesten Zeiten dem Körper des Todten eben so genau nachgebildet ward, als jener Sarg, worin genau passend Typhon den Bruder Osiris verschloss."

Bei der Erwerbung der in diesem Saale aufgestellten Kunstwerke handelte es sich nicht darum, eine der griechischen und römischen ebenbürtige ägyptische Sammlung zu gründen, sondern es sollte durch eine Auswahl von Proben Gelegenheit zur Vergleichung des Kunstcharakters der verschiedenen Völker des Alterthums geboten werden. Für

die Zwecke dieses Cataloges musste die Erklärung der Hieroglyphen trotz ihres vielfachen Interesses als Nebensache betrachtet werden. Genauere Nachweisungen über dieselben enthält F. J. Lauth's Erklärendes Verzeichniss der in München befindlichen Denkmäler des ägyptischen Alterthums. München 1865.

1—4. Canopen.

Orientalischer Alabaster. H. 0,42—0,46. Vom Consul Drovetti in Aegypten gekauft.

Gefässe dieser Art befinden sich gewöhnlich an den vier Ecken der Mumiensärge in den Gräbern aufgestellt und enthielten nicht, wie man früher glaubte, das heilige Nilwasser, sondern die Eingeweide des Verstorbenen. Die verschiedenen Köpfe gehören den sogenannten Todtengenien an, welche hier geradezu als Personificationen der Körpertheile auftreten: der Kopf eines Menschen für den Magen, der eines Affen (Kynokephalos) für Lunge und Herz, der eines Schakals (für den hier irrthümlich ein zweiter Menschenkopf erscheint) für die grossen, der eines Sperbers für die übrigen Eingeweide. Ihnen entsprechen die im Texte redend eingeführten weiblichen Schutzgottheiten: Isis, Nephthys, Neith und Selq. An einigen sind noch Spuren der Bemalung in rother, schwarzer und blauer Farbe sichtbar. Dem Styl nach sind diese vier wegen der Wiederkehr eines und desselben Namens als zusammengehörig zu betrachtenden Canopen in die Zeit der Herrschaft der Ptolemäer zu setzen.

5. 6. Priesterstatuen.

Schwarzer Marmor (nero antico). H. 1,58 u. 1,59. Aus Villa Albani.

Diese einander ziemlich entsprechenden Statuen, von denen Nr. 5 den rechten, Nr. 6 den linken Fuss vorsetzt, sind mit der unter dem Namen Calantica bekannten Kopfbedeckung und dem nach Art einer Fustanella die Hüften umgürtenden Sindon bekleidet. Die gleichmässige Politur lässt die Ergänzungen schwer erkennen. Doch scheinen an Nr. 5 der Kopf mit dem Halse und die Arme mit dem Stäbchen neu, die unteren Partien stark ausgeflickt. Auch an Nr. 6 ist der Kopf schwerlich echt, eben so der rechte Arm von der Hälfte des Oberarmes bis zur Handwurzel, die linke Schulter und der halbe Oberarm, so wie der grösste Theil der Beine. Die Hände, jede mit einem Beutel, scheinen alt. — Obwohl in der Anlage der Charakter der ägyptischen Kunst festgehalten ist, so verräth sich doch schon im Material und noch mehr in der Bildung der frei entwickelten Körperformen die Zeit der ägyptisirenden Kunstübung unter Kaiser Hadrian.

7. Liegende Sphinx.

Grünlicher Basalt. L. 1,01; H. 0,57. Aus Villa Albani. Ergänzt sind die Nase und wahrscheinlich auch die Tatzen, ausserdem verschiedene Stücke am Körper.

Der Löwenkörper, das unbärtige Menschenhaupt mit Calantica, auf der sich vorn der Uräus findet, und mit zopfartigem Anhängsel bilden zusammen

das sprüchwörtlich gewordene Räthsel der Sphinx, welche nach einem alten Schriftsteller „Kraft mit Einsicht verbunden" darstellt. Ursprünglich ein Sinnbild des Sonnengottes wurde sie später Repräsentant des Königs, und nur ausnahmsweise der Königin. Nur in letzterem Falle wurde sie von den Aegyptern weiblich gebildet, wie sie in dem griechischen Mythus gewöhnlich erscheint. Gute römische Arbeit.

8. Liegende Sphinx.

Schwärzlicher Basalt. L. 0,99; H. 0,46: Aus Villa Albani. Die Ergänzungen einzelner Stücke lassen sich nicht im Einzelnen bestimmen.

Wenn auch nicht als Seitenstück zur vorigen Nr. gearbeitet, entspricht sie ihr doch in allem Wesentlichen.

9. Grabstele.

Weisser Sandstein. H. 0,45; Br. 0,31; wie die meisten der folgenden Stelen, oben abgerundet. Nebst Nr. 10, 11, 12, 16, 26, 28 aus dem Besitze des Consuls Drovetti erworben.

Oben erblickt man den Siegelring der Unendlichkeit über einem Gefässe zwischen den zwei mysteriösen Augen, welchen die Bedeutung „Heil" zukommt. Darunter sitzt als Richter der Unterwelt der bärtige Osiris mit Kukupha-Scepter und Geissel in den Händen und der mit zwei Federn an der Seite geschmückten hohen Mütze auf dem Haupte. Hinter ihm wird ein hoher Schirm von zwei Armen gehalten, die an einem sogenannten Nilschlüssel sitzen. Vor ihm steht ein gefüllter

Opfertisch, dem sich ein Mann und eine Frau betend nahen: die Verstorbenen, denen der Grabstein geweiht ist. Zwischen ihnen am Boden steht ein Cippus, auf dem eine Lotusblume liegt. Ausserdem folgt eine Dienerin mit einem Blumenstengel. In dem unteren Felde sitzt das Paar der Verstorbenen vor einem Tische mit Opfergaben, denen ihre drei Söhne und eine Tochter mit allerlei Spenden nahen. Die Inschriften enthalten, wie meistens auf diesen Grabsteinen, ausser den Namen und der Dedication noch Anrufungen der Todtengötter. — An den männlichen Figuren (ausser Osiris) hat das Fleisch dunkelrothe Farbe, an den Frauen ist es hellroth contourirt; das Haar ist schwärzlich, die Inschriften blau. — Der Zeit nach mag dieser Stein etwa in die XVIII. Dynastie (1700 bis 1500 v. Chr.) gehören.

10. Grabstele.

Weisser Sandstein. H. 0,46; Br. 0,305.

Oben der Siegelring, Wellenlinien, Gefäss und Auge zwischen Hieroglyphen. Darunter Osiris (wie in Nr. 9) thronend, das Scepter mit beiden Händen haltend, vor einem Tische mit Opfergaben, dem ein Ehepaar und dessen Sohn betend nahen. In der zweiten Figurenreihe erscheint dasselbe Ehepaar vor einem Tische sitzend, und drei Söhne nebst einer Tochter, welche Todtenspenden darbringen. Dieselbe Scene, unter Hinzufügung noch einer betenden Frau, wiederholt sich in der dritten Reihe, nur mit dem Unterschiede, dass die dargestellten Personen nach den Inschriften nicht

dieselben sind, sondern einer jüngeren Generation angehören. Der erste Betende der zweiten und dritten Reihe trägt über seiner Kleidung ein Pantherfell. Die Inschriften enthalten die Namen und die üblichen Gebete. Die Farben sind ähnlich, wie an Nr. 9, nur dass man am Grund noch gelbliche, an den Gewändern weisse Farben erkennt.

Für die Zeitbestimmung ist der Umstand entscheidend, dass vor dem Kopfe der ersten sitzenden Frau der Name des Amon absichtlich ausgemeisselt ist; die Ausführung fällt desshalb vor die XVIII. Dynastie (1700—1500 v. Chr.), in welcher der Sonnenfanatiker Amenhotep IV. (Chuenaten) den Namen des Amon bis in die Privatgräber hinein verfolgte.

11. Grabstele.

Weisser Kalkstein. H. 0,42; Br. 0,27.

Oben ein Gefäss zwischen zwei Augen. Darunter Osiris thronend, wie in Nr. 9, und ein Ehepaar nebst einem Sohne mit zum Gebet erhobenen Händen. Die Haare sind schwarz, die männliche Carnation roth, die weibliche gelb, die Gewänder weiss, das Gesicht und der Bart des Osiris, so wie der obere Theil der Hieroglyphen blau. — Die Arbeit gehört muthmasslich in dieselbe Zeit wie Nr. 10. Zu bemerken ist, dass die Figuren nicht wie gewöhnlich vertieft, sondern ganz flach erhaben gearbeitet sind.

12. Grabstele.

Grauer Sandstein. H. 0,42; Br. 0,25.

Unter drei Hieroglyphenstreifen sind in weiteren vier Streifen je zwei Figuren, eine männliche und eine weibliche, einander gegenübersitzend und in einem fünften zwei männliche Figuren gegenüber einer dritten sitzend dargestellt. Theils halten sie eine Blume, theils deuten sie mit der Hand nach der Mitte, wo am Boden allerlei Trank- und Speiseopfer aufgestellt sind. — Die Farben sind kräftiger, als an den vorigen Nummern: die Körper der männlichen Figuren, sowie die Umrisse der weiblichen roth, die Stühle und manches Geräth schwarz, ein Theil der Opfergaben grün; die Hieroglyphen blau. — Die Inschriften sind etwas flach eingegraben, verwittert und desshalb nur theilweise lesbar. Einige Namen erinnern an die XIII. Dynastie (2000 v. Chr.), welcher frühen Zeit der Styl der Hieroglyphen nicht widerspricht.

13. Statue des Sonnengottes Ra.

Schwarzer Granit. H. 1,63. Aus Palast Barberini in Rom. Einige kleine Ergänzungen finden sich an den Knöcheln und an der rechten Ferse.

Diese Statue stellt nicht, wie man früher glaubte, den ägyptischen Mercur, Thoth Trismegistos, dar, sondern den Sonnengott Ra, der mit seinem erwärmenden Lichte Alles belebt. Die in der gewöhnlichen Haltung ägyptischer Götterstatuen, mit vorgesetztem linken Fusse gebildete stehende Figur hat einen Sperberkopf, der mit einer Art Calantica bedeckt ist. Ueber die Brust legt sich im Halbkreise ein breiter reicher Schmuck (Usech). Die Hüften bis zu den Knieen sind mit dem feingefältelten Sindon bekleidet, der durch eine Schleife

am Gürtel befestigt ist. In der herabhängenden Linken hält die Figur das Lebenszeichen, den sogenannten Nilschlüssel, die Rechte ist ohne Attribut.

Bei dem strengen Festhalten der Aegypter an bestimmten Göttertypen lässt sich ohne erläuternde Inschriften selten aus dem Style allein die Zeit des einzelnen Werkes fest bestimmen. Sicher ist indessen diese Statue von echt altägyptischer Arbeit und der in den Proportionen befolgte Kanon scheint auf das Zeitalter der Ramessiden (1500—1200 v. Chr.) hinzudeuten. Das Verdienst der Arbeit beruht in der strengen und sicheren Auffassung der architektonischen Grundlage des Körpers, d. h. des Knochengerüstes, der gegenüber, wie immer im Aegyptischen, die Darstellung des Fleisches, die elastische Schwellung der Muskeln, zurücktritt. Innerhalb der Grenzen dieses Styls ist die Arbeit in dem harten, schwer zu bearbeitenden Materiale sauber und präcis ausgeführt.

14. Männliche Portraitstatue.

Schwarzer Granit. H. 1,23. Aus Aegypten. Von Demetrio Papandriopulo in Rom gekauft.

Der Kopf zeigt unverkennbar die Portraitzüge eines ältlichen Mannes in einer von der ägyptischen durchaus abweichenden Formenbehandlung. Die Ohren sind sehr gross, die kurzabgeschnittenen Haare unvollendet. Der an einen Pfeiler gelehnte Körper dagegen ist in der Stellung der Füsse, in dem knappanliegenden rechten Arm mit einem Stäbchen oder einer Papyrusrolle ganz nach ägyptischen Motiven gebildet. Bekleidet ist er mit

einem eng anliegenden kurzärmeligen langen Untergewande, welches aber in der zwischen den Beinen herabfallenden Gewandmasse mit gezacktem Saume (vergl. Nr. 17) und den durch die Spannung hervorgebrachten Falten mehr an rohe altgriechische als an ägyptische Werke erinnert. Auch der kurze, die rechte Schulter freilassende Mantel, gleichfalls mit ausgezacktem Saume, der von der auf dem Leib liegenden Linken straff angezogen wird, erscheint unägyptisch, eben so wie die halbe Biegung des linken Armes. Im Verhältniss zu der Grösse des Kopfes ist der Körper zu schmal und dürftig, und in seinen Proportionen, z. B. den zu kurzen Oberarmen und Oberschenkeln, sehr unvollkommen. Es fehlen also gerade die Eigenschaften, welche das Verdienst rein ägyptischer Werke ausmachen, ohne dass deren Mangel, den Portraitcharakter des Kopfes etwa ausgenommen, durch anderweitige Verdienste aufgewogen würde. Diese Eigenthümlichkeiten werden sich kaum als Anzeichen einer noch nicht zu voller Entwickelung gelangten hochalterthümlichen Kunstübung betrachten lassen, sondern erscheinen vielmehr als eine übelverstandene Nachahmung ägyptischer Kunst, die jedoch von den gewöhnlichen Nachbildungen römischer Zeit wesentlich verschieden ist. Ohne die Vergleichung analoger, etwa durch Inschriften näher bestimmter Werke lässt sich über die Zeit der Entstehung kein Urtheil fällen.

15. Statue des Antinous.

Rosso antico. H. 2,43. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. III, 44. Ergänzt sind die Nase und die

Lippen, der linke Arm ganz, der rechte vom Ellenbogen an, ausserdem beide Beine.

Antinous, ein schöner Jüngling aus Bithynien und Liebling des Kaisers Hadrian, fand oder suchte in den Wellen des Nil seinen Tod, wie berichtet wird, um durch diese freiwillige Opferung den Tod seines Gebieters abzuwenden. Er erhielt dafür göttliche Ehren und zahlreiche Statuen wurden ihm errichtet. Wie er auf dem Obelisk Barberini zu Rom als „Osiris Antinous" bezeichnet wird, so hat ihn der Künstler der Statue als Gott Osiris gebildet, mit dem Uräus, der Königsschlange, auf der Calantica, und bekleidet mit dem Sindon. — Stellung und Haltung der Figur sind ägyptisch; aber schon in den nur durch eine dünne Stütze mit dem Körper verbundenen Armen und dem, wie es scheint, auch ursprünglich losgelösten linken Beine zeigt sich der Einfluss der späteren Zeit. Die Ausführung der einzelnen Formen des Körpers trägt durchaus den Charakter der Hadrianischen Kunst. Die bekannten Eigenthümlichkeiten des Antinous sowohl in den Zügen des Gesichts, als in der auffallend hoch entwickelten Brust und der etwas zu hoch stehenden rechten Schulter sind auch in der ägyptischen Auffassung unverkennbar bewahrt.

16. Gruppe eines sitzenden Ehepaars.

Weisser Sandstein. H. 0,54. Aus dem Besitze des Consuls Drovetti in Aegypten erworben.

Auf zwei Stühlen, deren Structur aus Rohr, bei dem einen mit hoher Lehne und Löwenfüssen, bei dem andern ohne dieselben, sehr sorgfältig an-

gedeutet ist, sitzen ein Mann und eine Frau traulich vereint, indem sie sich je mit dem einen Arme gegenseitig umfassen, während der andere auf dem Knie ruht. Gegen die hergebrachte Sitte nimmt die Frau den Platz zur Rechten des Mannes ein, wahrscheinlich wegen ihres hohen Ranges als Priesterin des Amon. Auffallend ist, dass in gleicher Weise auch die Hautfarbe vertauscht ist, indem die Frau mit Dunkelroth, der Mann in dem gelblichen Ton der Frauen bemalt ist. Mit besonderer Sorgfalt ist an beiden Köpfen das üppige, mattenartig geflochtene Haar behandelt, welches bei der Frau mit einer reichen theils vergoldeten, theils roth und blaugrün gemalten Binde geschmückt ist. Aehnliche Farben nebst Schwarz zeigen sich an dem breiten halbkreisförmigen Brustschmuck beider Figuren (vgl. Nr. 13), zu dem sich als weitere Zierde breite goldene Armbänder gesellen. Bekleidet ist die Frau mit einem langärmeligen feingefalteten Gewande, welches mit Frangen besetzt auf der Brust geknüpft ist. Das Gewand des Mannes, welches nur bis zur Mitte des Leibes hinaufreicht und den Oberkörper frei lässt, breitet sich vom Knie abwärts in steifer pyramidaler Form aus. In seiner Linken hält der Mann ein kleines gefaltetes Tuch. — Die Inschriften auf den vorderen Theilen der Gewänder, an der Plinthe und an der nach Art einer Stele gebildeten Rückwand des Stuhles enthalten die Dedication und Todtengebete. — Die Priesterinnen des Amon blühten besonders in Theben zwischen der XXI. und XXVI. Dynastie (1000—600 v. Chr.), und auf diese Zeit deutet auch die Schlankheit der Ver-

hältnisse und die Schärfe und zierliche Eleganz in der Ausführung dieser ausserdem durch vortreffliche Erhaltung ausgezeichneten Gruppe, an welcher nur der vordere Rand der Plinthe weggebrochen ist.

17. Statue der Isis.

Schwarzer Granit. H. 1,72. Neu ist die halbe Nase, der untere Theil der Figur von dem Knie an, der linke Arm von der Hälfte des Oberarmes an, der rechte mit Ausnahme eines Stückchens an der Handwurzel. Die Attribute dagegen sind alt.

Isis, die nährende Mutter, ist besonders durch den stark entwickelten Busen charakterisirt. Ueber dem nur an der linken Brust erkennbaren knappen Untergewande trägt sie das auch in römischen Umbildungen beibehaltene schleierartige Obergewand, welches zur Andeutung von Frangen am Rande ausgezackt zwischen beiden Brüsten durch einen Knoten befestigt ist. Die Linke hält den sogenannten Nilschlüssel, die Rechte ein nur zur unteren Hälfte sichtbares Sistrum mit einem Hathorkopf. Die vom Körper leicht sich ablösenden Falten, der Knoten des Gewandes, die reich ausgebildeten Formen des Leibes und der Hüften beweisen, dass die Arbeit keine alt-ägyptische ist, sondern frühestens aus der Zeit der Ptolemäer stammen kann. — Der Kopf gehört nicht ursprünglich zur Statue, denn er ist von anderem mehr basaltartigem Material, und während an dem ihm zugehörigen Stücke des Pfeilers eine Hieroglypheninschrift beginnt, ist der Pfeiler der Figur ganz glatt. Auch trägt der Kopf keines der gewöhnlichen Abzeichen der Isis, sondern nur eine matten-

artig geflochtene, oben auf dem Scheitel mit einem runden Plättchen versehene Haartour als Perrücke, deren untere Fortsetzung unterhalb der Ohren abgearbeitet ist. Die Arbeit dieses Kopfes ist weit vortrefflicher als die des Körpers und gewiss echt ägyptisch. Die Umrisse der etwas geschlitzten Augen und der vollen Lippen sind scharf und präcis angegeben, und die fast zusammenlaufenden Augenbrauen durch schmale Bänder bezeichnet, die Haartour mit grösster Sorgfalt und Sauberkeit ausgeführt.

18. Priesterstatue.

Halbrother Granit (Syenit). H. 1,46. Aus Villa Albani bei Rom. Ergänzt sind die Nase und die Spitze des Kinns.

Stehende, unbärtige Figur mit dem gewöhnlichen Sindon um die Lenden und den Stäbchen oder Papyrusrollen in den Händen. Nicht deutlich ist, ob der Kopf mit einer enganliegenden Mütze bedeckt, oder ob um den kahlgeschorenen Scheitel einfach ein breites Band gelegt ist. Der Kopf ist aufgesetzt und aus etwas anderem Material, stimmt aber im Charakter zur Statue, die in ihren wenig durchgebildeten und nur äusserlich glatten Formen sich durchaus als gewöhnliche römische Arbeit offenbart.

19. Grabstele.

Alabaster. H. 0,98; Br. 0,64. Vom Hauptmann Michel auf der Insel Elephantine erworben.

Die Bildfläche liegt vertieft, so dass um sie

herum im Viereck ein erhobener Rand läuft, auf dem sich oben als Krönung eine breite Hohlkehle mit Platte aufsetzt. In der Hohlkehle sieht man den Siegelring der Unendlichkeit über dem Gefäss zwischen den beiden Augen und zwei liegenden Schakalen.

Das obere Feld der inneren Fläche nimmt eine Anrufung des Osiris ein. Der Gott mit hohem Pschent auf dem Haupte und Pedum und Flagellum in den Händen thront vor einem reich mit Opfergaben besetzten Tische. Ihm nahen ein König und eine Königin, ersterer kenntlich an der hohen Mitra mit dem Uräus, ein Scepter in der vorgestreckten Rechten, den sogenannten Nilschlüssel in der Linken haltend; die Königin mit den Kennzeichen der weiblichen Gottheiten. Es sind Amenhotep oder Amenophis III., der durch das Klingen seiner Bildsäule bei Sonnenaufgang bekannte Memnon der Griechen (um 1700 v. Chr.) und seine Gemahlin Theï (Champollions Thaja). In den Namenringen vor dem Könige und auf der Randinschrift ist der Bestandtheil „Amon" durch seinen Nachfolger, den Amonverfolger Amenhotep IV. absichtlich ausgemeisselt, Vorname und Bannertitel dagegen erhalten. — In der zweiten Abtheilung sieht man neben vier senkrechten Hieroglyphenstreifen einen Mann mit zwei Blumenstengeln, eine Frau mit einer Opfergabe und dem Sistrum und noch zwei Männer mit Geflügel, Blumen und pyramidenförmigen Opferkuchen. — Die dritte Abtheilung enthält neben fünf Hieroglyphenstreifen einen Mann mit zwei Brandopfern und drei Frauen mit Geflügel, Kuchen und Blumen. — Auch die erhobenen

Seitenränder sind mit Hieroglyphen bedeckt, die sämmtlich wie die Figuren mit einer blassgrünen Farbe bemalt sind.

Geweiht ist der Grabstein einem hohen Beamten, Fürsten oder Toparchen, der das Amoneum mit Getreide versah, und seiner Frau von ihrem Sohne, dem Aufseher der Bauten auf dem heiligen Berge, wahrscheinlich dem Gebel Dosche in Nubien, der von Elephantine nicht sehr weit entfernt ist.

20. Fragmentirte Figur des Besa.

Schwarzer Basalt. H. 0,24. Aus der Dodwell'schen Sammlung. Der obere Theil des Schädels nebst den Ohren fehlt, und vom Körper sind nur Brust und Schultern mit dem Ansatz der Arme erhalten.

Nicht der ägyptische Ptah ist in diesem Fragmente dargestellt, sondern der aus Arabien stammende Besa, der als komische Figur in Scenen des Tanzes, der Musik, des Scherzes und der Damentoilette angetroffen wird. In ganzer Figur erscheint er zwerghaft, mit Schwert und Schild, Federkrone, grossen Ohren, geöffnetem Munde, gelocktem Barte und einem Schweife. — Die Arbeit ist sehr sorgfältig und gut, aber schwerlich altägyptisch.

21. Portraitkopf.

Grünlicher Granit. H. 0,22. Aus Dodwell's Sammlung.

Dieser an der Halsgrube abgebrochene und ursprünglich wohl einer Statue angehörige Kopf ist mit der Calantica bedeckt, an welcher der Uräus auf königliche Würde deutet. Die Arbeit ist aus römischer Zeit.

22. Grabstele.

Feiner weisser Sandstein. H. 0.84; Br. 0,58. Aus der Sammlung des Hauptmann Michel.

Die viereckige Form ohne oberen halbrunden Abschluss ist ungewöhnlich, berechtigt aber nicht zu der Annahme, dass oben ein Stück abgesägt sei. Nach sieben Reihen meisterhaft eingegrabener Hieroglyphen folgen zwei bildliche Scenen nicht in vertieftem, sondern in sehr sorgfältig ausgeführtem flach-erhabenem Relief. In der ersten sitzt ein Ehepaar auf Stühlen, in Haltung und Tracht der Gruppe Nr. 16 verwandt; vor ihnen steht ein reich besetzter Opfertisch, dem sich vier Figuren nahen: ein Mann, der einen Thierschenkel, ein zweiter, der einen Vogel bringt, und zwei Frauen, die Hände als Zeichen der Huldigung auf die Brust legend. In der zweiten Abtheilung wiederholen sich ein sitzendes Paar und der Tisch, zu dem ein Knabe, fünf Männer und eine Frau, die Hand auf die Brust gelegt, herantreten. Nur der erste Mann bringt auch hier einen Thierschenkel. Unter dieser Darstellung finden sich noch klein und vertieft geschnitten die Figuren von zehn nach rechts vom Beschauer gewendeten Dienern und elf Sclavinnen mit Opfergaben in umgekehrter Richtung. — Der zahlreiche Hausstand erhält seine Vervollständigung auf der schmalen rechten Seitenfläche, wo noch sechs Sclavinnen, deren letzte in der Inschrift als Ausländerin charakterisirt ist, und ein „königlicher Sclave“ (wahrscheinlich vom Könige geschenkt) dargestellt sind.

Die Inschriften enthalten Gebete an Osiris.

Die erste Scene bezieht sich auf einen höheren Beamten nebst Frau, der als Oberer einer Stadt, Befehlshaber der Bogenschützen und Aufseher königlicher Bauten (vermuthlich in Theben) bezeichnet wird; die zweite auf dessen ältesten Sohn und dessen Familie.

Nach der Natur der vielen Namen, dem Style und der Vortrefflichkeit der Arbeit darf dieses sehr werthvolle Denkmal in die XIII. Dynastie (2000 v. Ch.) gesetzt werden.

23. Statue des Horus.

Schwarzer Marmor. H. 1,57. Aus Villa Albani. Ergänzt sind der ganze rechte Arm, der halbe linke Vorderarm mit der Hand. An den Beinen ist mancherlei geflickt.

Horus, von den Griechen irrthümlich als Gott des Schweigens bezeichnet, wird vielmehr neben seinen Aeltern Osiris und Isis durch die Locke am Haupte und dem zum Munde geführten Finger als „das Kind" charakterisirt. An dem Kopfe der Statue, der glatt geschoren und von einem Ringe umgeben ist, fällt auch unterhalb desselben hinter dem rechten Ohre eine einzige gedrehte Locke herab. Allein der Kopf ist von etwas anderem Material als die Statue und es erscheint sogar zweifelhaft ob er wirklich antik ist; wesshalb überhaupt die Beziehung der ganzen Figur auf Horus als unsicher bezeichnet werden muss. Der Körper ist der eines Jünglings und mit einem glatten bis auf die Knöchel reichenden Rocke bekleidet, der um den Hals und vorn von oben bis unten mit einem Streifen besetzt ist und die Andeutung des Gliedes äusserlich erkennen lässt. Attribute und

Haltung der Arme geben über die Bedeutung der Figur keinen Aufschluss, da sie restaurirt sind.

24. Gruppe eines sitzenden Ehepaars.

Weisser Sandstein. H. 1,08. Von Hauptmann Michel gekauft. Ergänzt sind die Nase und einige Ränder des Gewandes.

Aehnliche Gruppe wie Nr. 16, aber in der gewöhnlichen Ordnung, so dass die Frau zur Linken des Mannes sitzt. Der Mann, dessen beide Hände auf den Knieen ruhen, trägt ausser dem nur bis zu den Hüften hinaufreichenden, von den Knieen pyramidalisch sich ausbreitenden Rocke noch ein enganliegendes Untergewand mit halblangen, nach unten sich erweiternden Aermeln, die Frau, welche mit ihrer Rechten den Rücken des Mannes umfasst, nur ein glatt anliegendes Gewand mit Halbärmeln. Die reichen Haartouren, bei der Frau mit einem Stirnschmuck geziert, sind sehr sorgfältig durchgeführt. Sonst ist die Arbeit sauber und zierlich wie in Nr. 16, aber sparsamer im Detail, und die ganzen Verhältnisse zeigen weniger gesuchte Schlankheit. Namentlich erscheinen die Gesichter breiter und weniger scharf ausgearbeitet. — Auf der Rückseite ist das Paar nochmals in vertieftem Relief dargestellt: der Mann der Frau gegenüber sitzend, unter ihren Stühlen zwei Gefässe von verschiedener Form und zwischen ihnen ein kleiner Opfertisch. Die Hieroglyphen enthalten Anrufungen des Osiris von Seiten des Mannes und der Hathor von Seiten der Frau. — Die Titel deuten auf Theben und der Styl der Arbeit auf die XXVI. Dynastie (600 v. Chr.) — Die Inschriften der Vorderseite

sind blaugemalt, an der Rückseite zeigen sich einige Spuren von rother Farbe.

25. Vierfacher Kopf des Brahma.

Graue Lava. H. 0,19. Von Professor Reinward in Leyden aus Java gebracht.

Dieses indische Bildwerk stellt den Brahma als Weltschöpfer dar. Er heisst der Viergesichtige, Tshaturanana, nach den vier Theilen seiner Schöpfung und nach den vier Elementen und erscheint daher sehr oft mit vier nach den Weltgegenden gerichteten bärtigen oder, wie hier, jugendlichen Gesichtern, die mit langen Ohren und Ohrgehängen geziert und mit Diademen und pyramidenförmigen Tiaren bedeckt einen einzigen Kopf bilden (s. Moor Hindu Pantheon, pl. 3. 4). Die ursprünglich gut und scharf gearbeiteten Formen sind durch die Zeit etwas abgestumpft.

26. Grabstele.

Weisser Sandstein. H. 0,60; Br. 0,35. Vom Consul Drovetti in Aegypten gekauft.

Oben Osiris und der ithyphallische Chem zwischen zwei auf Postamenten liegenden Schakalen. Darunter sitzen links ein Mann, rechts eine Frau auf Stühlen und in der dritten und vierten Abtheilung sind je zwei Männer knieend dargestellt. — Nur an den nackten Theilen der Männer und an einem Querstrich unten finden sich Spuren von rother Farbe. — Drei Zeilen in hieratischer Schrift am Ende sind leider verwischt. Die Zeit des Denkmals lässt sich nicht genauer bestimmen.

27. Grabstele.

Weisser Sandstein. H. 1,365; Br. 0,70. Vom Hauptmann Michel gekauft.

Auf dieser Tafel findet sich nur links unten eine einzelne sitzende männliche Figur, vor welcher ein mit Opfergaben beschwerter Tisch steht. Der übrige Raum ist von 25 gleich breiten Hieroglyphenstreifen eingenommen, deren Inhalt sich auf religiöse Verhältnisse bezieht. Das Denkmal ist nämlich unter der Regierung des Amenemhat II. in der XII. Dynastie (2500 v. Chr.) von einem Priester, „Führer der Propheten" in Abydos, geweiht, und die Inschriften geben nicht nur Nachrichten über die Würden dieses Mannes, sondern auch über die verschiedenen Namen und Arten der Opfergaben und enthalten ein Register der vornehmsten Feste und eine Liste von 26 Götternamen (vergl. Lauth bei Brugsch Matériaux pour servir etc.). — Das werthvolle Stück stammt aus Abydos, wo selbst entfernter wohnende vornehme Aegypter sich bei Lebzeiten ein Begräbniss sicherten, um dem vermeintlich echten Grabe des Osiris möglichst nahe zu sein.

28. Grabstele.

Weisser Sandstein. H. 0,61; Br. 0,29. Vom Consul Drovetti in Aegypten gekauft.

Dieser Stein ist oben mit einer bunt bemalten Hohlkehle gekrönt. Unter zwei blau bemalten Hieroglyphenstreifen folgen zwei Frauen mit Lotosblumen einander gegenübergestellt, und zwischen ihnen ein hoch aufgeschichtetes Opfer. Nach einem

durch vier Abstufungen gebildeten Zwischengliede ist sodann in der unteren Abtheilung eine vertiefte Grabesthür mit einem kleinen Fenster darüber gebildet, auf deren vorspringendem Architrav sich zwei Augen befinden. Auf jeder Seite der Thür sind zwei senkrechte Hieroglyphenstreifen. Der zu äusserst herumlaufende Rundstab war mit schwarz gemalten Bändern geziert, in der Art, wie die Rundstäbe an den Aussenseiten vieler ägyptischer Tempel gearbeitet sind. — Die in erhabenem Relief gearbeiteten Figuren lassen den zierlichen Styl der XXVI. Dynastie (600 v. Chr.) erkennen, auf welche Zeit auch einige Neuerungen im Schriftsystem deuten. Die dargestellten Figuren gehören nach den Inschriften der königlichen Familie an.

28 a. Statue des Osiris.

Schwarzer Granit. H. 0,60.

Sitzende männliche Gestalt mit enganliegendem Gewande, welches auch die Füsse vollständig überdeckt. Obwohl sich von dem Kopfe nur die untere Spitze des Kinnbartes erhalten hat, ist doch die Benennung als Osiris durch die Attribute gesichert, indem von den über der Brust gekreuzten Händen die linke das kurze Scepter (pedum), die rechte die Geissel hält. In der Inschrift wird ihm Titel und Schild eines Königs beigelegt. Andere in derselben erhaltene Namen deuten auf die XXVI. Dynastie, die letzte vor der Eroberung durch die Perser, und dieser Zeit entspricht auch der künstlerische Charakter der Arbeit, die sich von der älteren ägyptischen Kunst durch die grössere Schlankheit und Feinheit der Proportionen in bestimmter Weise unterscheidet,

29. Kopf des Buddha.

Graue Lava. H. 0,35. Von Professor Reinward in Leyden aus Java gebracht.

Buddha. neunter Avatara oder Incarnation des Wischnu, Stifter der buddhistischen Religion, wird von den Indiern als die göttliche Einsicht und Weisheit unter dem Bilde eines schönen, in tiefer Meditation sitzenden Jünglings verehrt. Er trägt meistens regelmässig gelockte Haare und auf dem Scheitel eine gewundene Flechte, Dschata genannt, das Zeichen des Büssenden. Die Augen sind in tiefer Selbstbeschauung niedergeschlagen. Die breiten Ohrläppchen sind lang herabgezogen von dem darin befestigten Schmuck. Die Arbeit an diesem Kopfe ist scharf und trotz des grobkörnigen Materials sehr sauber durchgeführt und gewährt von dem üppig weichlichen Charakter der indischen Kunst eine sehr deutliche Vorstellung. Eine Abbildung dieses Kopfes und vieler ähnlichen Buddhafiguren s. bei Raffles History of Java II, p. 53; pl. 3 ff.

30. Statue eines Hohenpriesters.

Weisser Kalkstein. H. 1,38 mit doppelter Plinthe. 1818 in Theben durch Riffaud entdeckt, wie auf den Füssen bemerkt ist, ward sie in Rom von Baseggio gekauft. Ergänzt sind die Nasenspitze und einige Stücke der Plinthe.

Bild eines auf dem Boden zusammengekauert sitzenden Mannes mit auf den Knieen übergeschlagenen Armen, womit die Aegypter das Ideal der Ruhe auszudrücken suchten. An dem Kopfe ist das leicht gewellte Haar sehr sauber und präcis gearbeitet, das Gesicht von echt ägyptischem Typus

hat am Kinn den kleinen viereckigen Bart. Augen und Augenbrauen, in der Modellirung sehr flach behandelt, sind durch Linien hervorgeboben, die übrigen Formen des Gesichts in reinem strengem Style klar und bestimmt ausgedrückt. Aus der mumienartigen Umhüllung kommen die Hände auf der oberen Fläche der Kniee wie ausgeschnitzt zum Vorschein, während die Füsse von ihr bedeckt sind. Aber auch in dieser Umhüllung gelangem die Anlage des Ganzen im Skelett und die Hauptformen des Körpers deutlich zur Anschauung und zeigen das tief innerliche Verständniss des architektonischen Kerns der Menschengestalt in der ägyptischen Kunst.

Eine erhöhte Bedeutung erhält diese Statue durch die Inschriften, welche sie zum werthvollsten Stücke der ganzen Sammlung machen. Ausser religiösen Gebeten und Ermahnungen auf der Vorderseite und der Basis enthalten sie auf der Rückseite die Lebensgeschichte des dargestellten Mannes: Bakenchons. Vier Jahre Kind und bis zum fünfzehnten Jahre Knabe trat er in eine Anstalt des Königs Sethosis I und stieg in Zwischenräumen von 4, 12, 15, 12 Jahren vom Priester des Amon durch verschiedene Rangstufen zum ersten Propheten dieses Gottes empor, welche Würde er 27 Jahre bekleidete, so dass er also 85 Jahre alt wurde. Unter Ramses II Sesostris (c. 1400 v. Chr.), dessen Schilder auch auf den Schultern sichtbar sind, war er zugleich Oberbaumeister der Thebais, erbaute als solcher einen Pylon, errichtete Obelisken aus Syenit, ein Bauwerk aus Stein von Zam, legte Kanäle und Baumpflanzungen an mit Säulen und Pfeilern und

liess Barken für die Festfahrt der thebanischen Triade Amon-Muth-Chensu herstellen.

31. Obelisk.

Syenit. H. 5,55; untere Br. 0,52. Von dem Jesuiten Kircher 1630 zu Rom in der Ecke eines Hauses entdeckt gelangte er später in die Villa Albani und von da über Paris nach München.

In den Trümmern des Borgia'schen Obelisken erkannte Champollion das zu dem Münchener gehörige Seitenstück. Aus den schwer zu entziffernden Hieroglyphen, die sich auf allen vier Seiten wiederholen, scheint sich zu ergeben, dass Sextus Africanus, Präfect von Aegypten, dieses Obeliskenpaar in Aegypten für einen Kaiser, wahrscheinlich Domitian, verfertigen und nach Italien bringen liess. Dort wurden sie, wie das Beneventaner Obeliskenpaar, wahrscheinlich vor einem ägyptisirenden Gebäude aufgestellt. Sie zeigen, wie andere römische, eine unägyptische Einfassung des Textes, und verrathen auch in der künstlerischen Behandlung die römische Zeit, wesshalb sie schon vor der Entzifferung des Textes als römisch betrachtet wurden. Sicher antik an dem Münchener ist der mittlere Theil; über das untere und obere Stück sind Zweifel aufgeworfen worden, die eine bestimmte Erledigung noch nicht gefunden haben.

III. Incunabeln-Saal.

Wie der Name sagt, wurde dieser Saal zur Aufnahme derjenigen Werke bestimmt, welche die griechische Kunst gewissermassen noch in der Wiege, in ihren ersten Anfängen zeigen. Allein schon im Alterthum wurde der strenge, archaische Styl für bestimmte, namentlich für religiöse Zwecke und für Gegenstände des Cultus auch in den Zeiten einer schon vorgeschrittenen Kunstentwicklung gern beibehalten; und in den Zeiten des beginnenden Zerfalles der antiken Religionen, besonders unter Kaiser Hadrian, glaubte man den Geist alter Frömmigkeit auch durch eine Wiederbelebung alterthümlicher Kunstübung fördern zu können. Solche nachgeahmte, archaisirende Werke überwiegen der Zahl nach auch in diesem Saal die überhaupt sehr seltenen echt archaischen; und beide Arten bestimmter von einander zu scheiden, ist eigentlich erst seit der Zeit der Gründung der Glyptothek möglich geworden.

Ausserdem enthält dieser Saal mehrere etruscische Arbeiten, von denen sich wenigstens ein Theil den griechischen durch den Charakter hoher Alterthümlichkeit an die Seite zu stellen vermag.

32—38. Etruscische Bronzereliefs.

Im Jahre 1812 wurde bei Perugia ein sehr bedeutender Fund von Bronzegegenständen gemacht, leider aber durch den Unverstand der Entdecker zerstreut: einige Stücke gelangten in das britische Museum, andere in das Museum von Perugia, ein sehr bedeutender Theil in den Besitz Dodwell's, welcher sie König Ludwig I. überliess. Nur die grösseren Stücke sind in der Glyptothek aufgestellt; die kleineren befinden sich im k. Antiquarium. Publicirt sind die meisten bei Inghirami Monum. etr. Ser. III, t. 22 ff., Micali Monum. per serv. ecc. 1833, t. 28—31 und O. Müller Denkm. a. K. I, 59. Doch fehlt in diesen Abbildungen die Angabe aller feineren Gravirungen. Vgl. auch Vermiglioli Saggio di bronzi etruschi; Friederichs Bausteine Nr. 970 ff.

Aus einzelnen Stücken, namentlich eisernen Achsen mit bronzenen Köpfen, liess sich schliessen, dass ein Theil der Reliefs zum Ueberzug und zur Verzierung eines viereckigen Wagenkastens bestimmt war, etwa von der Form, wie der in einem Relief bei Micali t. 57 dargestellte. Doch lässt sich nicht bestimmen, ob alle demselben Zwecke dienten. — Aus dem sehr dünnen, hie und da mit kleinen Stiften zusammengenieteten Metallblech sind die Figuren mit dem Hammer herausgetrieben, die feineren Details aber, wie Haare, Mähnen, Verzierungen der Gewänder, sind in sorgfältiger Gravirung ausgeführt. An zwei Stücken (35 u. 38) sind in etwas verschiedener Weise die Umrisse und einzelne Linien mit einem spitzen, aber nicht

schneidenden Instrumente eingedrückt. — Die Höhe des Reliefs ist durch den tektonischen Zweck bedingt, also etwa für die Verzierung der Aussenseite fast halbrund, für die Innenseite ganz flach, und eben so ist die Ausführung hier sorgfältiger, dort allgemeiner. — Der Styl ist ein echt alterthümlicher und verräth einen ähnlichen Einfluss innerasiatischen Decorationsstyls, wie die Reliefs vom Tempel zu Assos. Namentlich zeigt sich derselbe in den mehr typisch und schematisch entwickelten Thiergestalten, während in den menschlichen Figuren das national-etruscische Element nach Geltung strebt, aber in der Formbildung noch nicht zu einem festen und entschiedenen Styl verarbeitet ist. — Asiatischer Einfluss muss zum Theil auch in der Wahl der Darstellungen, in den phantastischen Thiergestalten, den Anklängen an die Fischbildungen des Oannes, der Derceto, anerkannt werden. Allein dass der etruscische Künstler mit der, wie es scheint, rein decorativen Zusammenstellung der Figuren einen bestimmten Sinn verbunden habe, erscheint sehr zweifelhaft und lässt sich bis jetzt nicht wissenschaftlich nachweisen.

Nr. 32.

L. 1,11; H. 0,44 und 0,16. Ingh. 24,2 u. 25; Micali 28,1; 2.

Wahrscheinlich der äusseren Seitenlehne des Wagens angehörig. Innerhalb des dieselbe begrenzenden gebogenen Randes (ausserhalb dessen sich nur die kleine Gestalt eines ruhig dastehenden Jünglings mit einem Speere zur Räumfüllung findet) ist links eine Eberjagd dargestellt. Das Thier wird vorn und hinten von zwei Hunden angegriffen und

zugleich von einem (wie alle folgenden) kurzgekleideten Jäger mit einem Spiesse durch die Kehle gebohrt. Ein anderer unbärtiger Genosse führt unter freudigem Zuruf einen dritten Hund an der Leine hinterher. Ohne Zusammenhang folgt ein Seepferd; dann nach der entgegengesetzten Seite gewendet eine gewissermassen schwimmende weibliche Gestalt in einem enganliegenden langen, mit Schuppen verzierten Gewande, mit Flossen an Rücken und Brust; weiter ein schreitender Bogenschütz und eine andere männliche Figur, welche ihren l. Fuss auf den ihres jetzt fehlenden Gegners setzt und denselben wahrscheinlich mit ihrer Linken am Haupte fasste, mit der Rechten aber etwa das Schwert oder eine Fessel hielt. Alle Gewänder sind fein gravirt.

Nr. 33.

L. 0,59; H. 0,42. Ingh. 23; Mic. 28,5.

Ein ähnliches Stück, vielleicht zu einer schmaleren Vorder- oder Rücklehne gehörig. Am Boden sitzt in Vorderansicht mit weitausgespreizten Beinen eine weibliche Gestalt mit grossem rundem Medusengesicht und breit geöffnetem Munde, aus dem die Zunge heraushängt. Ihr gelöstes, nur um die Stirn mit einigen Schnüren gebundenes Haar fällt zu beiden Seiten lang herab. Bekleidet ist sie mit einem kurzen gegürteten Chiton, welcher ganz mit elegant gravirten Mäandern und Palmetten überdeckt ist. Mit jedem ihrer ausgestreckten Arme hält sie einen anspringenden Löwen an der Kehle gepackt. In der Ecke innerhalb des gebogenen Randes erscheint wieder ein Meerpferd, und ausser-

halb darunter ein hochbeiniger Vogel mit emporgerecktem Halse.

Nr. 34.

H. 0,39; Br. 0,16. Ingh. 35. Mic. 31,2.

Nackte, nach links schreitende Menschengestalt mit Stierkopf, hinter dem langes steifes Haar mähnenartig herabhängt. Die Füsse stehen im Profil wie der Kopf, die Brust en face, nicht etwa aus Nachahmung ägyptischer Stylisirung, sondern um durch den gleichzeitig nach vorn erhobenen rechten Arm eine freiere Bewegung auszudrücken.

Nr. 35.

H. 0,48; Br. 0,14. Mic. 28,7; vgl. Ingh. 16,2.

Stehende nach rechts gewendete weibliche Figur, in der Rechten ein längliches Salbengefäss haltend. Mit der Linken hebt sie das mit Halbärmeln versehene lange Untergewand leise empor. Das Obergewand ist schleierartig über das Hinterhaupt gezogen und fällt über Rücken und Schultern herab.

Nr. 36.

L. 0,47; H. 0,23. Ingh. 34,1; Mic. 28,4.

Geflügelte Sphinx nach links, Löwe nach rechts gelagert. Am Halse der Sphinx bemerkt man einen Ansatz von Bekleidung, der sich aber am Körper nicht fortsetzt.

Nr. 37.

L. 0,56; H. 0,15. Ingh. 33,2.

Zwei wilde Thiere (von dem einen rechts ist nur das Vordertheil erhalten) greifen von vorn und

von hinten einen gefleckten Hirsch an. Ihre gestreckteren Körperformen und der Mangel der Mähnen sprechen eher für Löwinnen als für Löwen.

Nr. 38.

L. 0,70; H. 0,26. Ingh. 33,1; Mic. 28,3.

Kurzbekleideter Mann mit langem Haar, halb schreitend, halb knieend und das Haupt nach links zurückwendend. In der Rechten hält er ein Schwert, mit der Linken hat er die Stricke gefasst, mit denen er zwei mit erhobener Tatze symmetrisch auf ihn losschreitende Löwen um den Hals gefesselt hält. Die Mähnen und die Haare auf dem Rückgrat sind sehr abweichend von Nr. 36 hoch emporgesträubt, und es fehlt, wie auch an Nr. 35, alle feinere Gravirung.

39. a—e. Fünf Götterköpfe.

Flachreliefs in gebrannter Erde. H. 0,42; Br. 0,39; angeblich gefunden in Porcigliano, dem alten Laurentum; früher im Besitz der Fürsten Chigi, dann des Fürsten Poniatowski in Rom; a und b abgebildet bei Guattani Ant. mon. 1784, T. 2 u. 3. Restaurirt sind einige Ecken und an der Minerva fast die ganze rechte Hälfte.

Diese fünf Tafeln mit rahmenartiger Ornament-Einfassung bildeten ihrem Inhalte nach wohl nur Theile einer grösseren Reihe (etwa der Zwölfgötter), während sie nach ihrer Form bestimmt gewesen zu sein scheinen, als cassettenartige Verzierung verwendet zu werden. Die an archaische Strenge streifende Einfachheit der Anlage würde sich demnach aus architektonischen Rücksichten erklären.

Doch steht damit die Ausführung wenig im Einklang: das Wesen des flachen Reliefstyls ist nicht richtig verstanden, und überhaupt zeigt sich in der stylistischen Behandlung der Formen grosses Schwanken und Unsicherheit. Auffällig ist auch die Andeutung der Augensterne und die harte Angabe der Einzelnheiten in den Haaren und Flechten nicht sowohl durch Modellirung, als durch eine Art Gravirung in den weichen Thon. Es scheint daher, dass diese Reliefs nicht wirklich antik, sondern in oberflächlicher Nachahmung des Antiken im vorigen Jahrhundert gearbeitet worden sind.

a. Neptun, nach rechts gewendet. Der lange Bart ist nur wenig wellig, das Haar am Hinterhaupt kurz; dagegen schlingt sich eine doppelte Flechte um den ganzen Kopf. Hinter der Schulter ist ein kleiner Dreizack mehr symbolisch, als realistisch angebracht.

b. Hercules in sehr jugendlicher Bildung, nach rechts. Die über das Haupt gezogene Löwenhaut ist um den Hals geknüpft.

c. Verschleierter Frauenkopf, nach links. Für Juno fehlen bestimmte Kennzeichen. Vielleicht ist Vesta gemeint.

d. Apollo, nach rechts. Sein Haar ist vorn in runde Löckchen geordnet und hinten in einen kurzen Zopf gebunden; ausserdem umschlingen zwei Flechten den Kopf. An der Schulter ist die Chlamys angedeutet. Farbenspuren sind hier etwas deutlicher als an den anderen Stücken zu erkennen. Der Grund

ist blau, das Fleisch hat einen gelben, das Haar einen dunkleren Ton.

e. Minerva, nach links. Das Haar ist vorn in welligen Massen geordnet, eine Flechte liegt um den Kopf. Um den Hals ist die schuppige Aegis mit dem Medusenhaupte geknüpft.

40. Kopf eines Kriegers.

Parischer Marmor. H. 0,54. Der Fundort ist leider unbekannt. Früher in Dodwell's Besitz. Ergänzt sind die Nase, die vordere Spitze des Helms und das ganze Hermen-Bruststück.

Die Arbeit dieses Kopfes eines spitzbärtigen Kriegers mit korinthischem, nach hinten zurückgeschobenem Helme ist echt alterthümlich griechisch. Der Zeit nach steht er etwa den Figuren des vorderen aeginetischen Giebels gleich; welcher Kunstschule er angehört, lässt sich leider nicht bestimmen. Während er in der Strenge und Sorgfalt der formellen Durchbildung den Aegineten nachsteht, übertrifft er sie im Ausdrucke individuellen Lebens und gewinnt durch die unregelmässige Stellung des Mundes sogar einen ganz portraitartigen Charakter. Die Augensterne scheinen bemalt gewesen zu sein. Das kurzgeschnittene Haupthaar ist noch in typisch regelmässigen Löckchen geordnet; im Bart zeigt sich bei massiger, aber richtiger Anlage des Ganzen ein Bestreben, zu einer naturgemässeren Behandlung der Oberfläche zu gelangen. — Eine gewisse Nachlässigkeit in der Ausführung des auch in der Anlage zu dicken Halses dient zum Beweise, dass der Kopf nicht zu einer Statue gehörte, sondern ursprünglich als Herme gearbeitet war.

41. Apollo von Tenea.

Statue aus pentelischem Marmor. H. 1,53 ohne Plinthe. Gefunden in dem Dorfe Athiki am Fusse von Akrokorinth, der Stelle der alten Stadt Tenea, gelangte sie zuerst in den Besitz des Freiherrn Prokesch von Osten und 1854 in die Glyptothek. Publicirt in den Mon. dell' Inst. IV, 44 und bei Overbeck Gesch. d. gr. Plastik I, Fig. 8. Vgl. Friederichs Bausteine Nr. 3. Ergänzt ist nur das mittlere Stück des rechten Armes.

Der Typus eines mit enganliegenden Armen ohne Attribute dastehenden Jünglings ist in der altgriechischen Kunst sowohl für jugendliche Athletengestalten, als für Darstellungen des Apollo verwendet worden. Die letztere Benennung ist hier dadurch berechtigt, dass in Tenea nach Pausanias (II, 5, 4) Apollo als Hauptgott verehrt wurde.

Der hohe Werth dieser Statue beruht darin, dass sie eine der ältesten Marmorsculpturen und dadurch geeignet ist, das Wesen der statuarischen Kunst der Griechen schon in den Anfängen ihrer Entwickelung (etwa gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr.) zur Anschauung zu bringen. Die Haltung der ganzen Figur, wie sie durch die in gleicher Höhe stehenden Schultern, die straff herabgehaltenen Arme, die gleichmässig mit den ganzen Sohlen auf den Boden gestellten Füsse gegeben ist, erscheint zwar durchaus streng und noch gebunden, aber nicht versteinert, wie bei aegyptischen Statuen: es ist die Haltung der strengen Schule, die der freien Bewegung vorausgehen muss. Die Grundverhältnisse der Gestalt in der Anlage des Knochengerüstes, das Gestreckte der Schultern und des Halses, die Schmächtigkeit

der Mitte des Körpers mögen der Natur nicht überall entsprechen; aber der Künstler ist nicht gefesselt durch einen unabänderlich gegebenen conventionellen Kanon, sondern er gibt die Natur, wie sie seiner noch kindlichen Beobachtungsgabe erscheint, und lässt unbeholfenen Versuchen, wie z. B. dem theräischen Apollo gegenüber bereits einen nicht unwesentlichen Fortschritt zu grösserer Verfeinerung erkennen. Die Muskeln der Brust und der Oberschenkel sind allerdings etwas zu massig angelegt, aber es herrscht in ihnen wirkliche Spannung, welche sie befähigt, Träger der Bewegung und männlicher Kraftentwickelung zu werden. Vom Knie abwärts, wo in der Natur die einzelnen Theile, die Kniescheibe, das Schienbein, Waden und Sehnen, sich schärfer sondern, zeigt auch der Marmor eine Durchführung, die den weniger durchgebildeten Formen in der Mitte des Körpers gegenüber fast überraschen muss. Am Kopfe treten die Augen etwas zu flach nach aussen hervor; die Nase erscheint zu spitz, die Mundwinkel zu einem gesuchten Lächeln emporgezogen; trotzdem aber zeigt sich in der Anlage der Grundformen des Schädels ein Sinn für richtige Gliederung und im Ausdruck ein unverkennbares Streben die Züge individuell zu beleben. Das Haar endlich ist über der Stirn noch ganz conventionell gelegt; wo es dagegen nach hinten frei herabfällt, ist wenigstens die wellige Natur desselben in der Hauptsache richtig erfasst.

In der technischen Behandlung lässt sich bestimmt herausfühlen, dass sich die Marmorsculptur noch nicht lange von der älteren Holzschnitzerei

losgelöst hat. Nicht nur erinnert die knappe Anlage ohne hervorstehende Theile an die aus einem Holzstamme geschnitzten Idole, sondern alles ist etwas scharfkantig zugeschnitten, und auch im Einzelnen erscheinen z. B. die wenig vertieften Formen an der Begrenzung der Rippen nach dem Leibe zu wie herausgeschält, die scharfen Formen um die Mundwinkel herum wie mit dem Messer geschnitten, während anderer Seits z. B. die welligen Partieen des Haares nicht mit dem Meissel, sondern wie mit der Holzraspel ausgeführt scheinen.

Aber trotz aller äusseren Hemmnisse und noch mangelnder Gewandtheit versteht es der Künstler in unbefangen kindlicher Hingebung den strengen Grundforderungen plastischer Stylistik gerecht zu werden und doch nirgends die innere Freiheit seines künstlerischen Schaffens zu opfern. Ueberall sind die Anfänge einer gesunden Entwickelung gegeben, so dass die Kunst von dieser Stufe aus schon in zwei bis drei Generationen zu derjenigen formellen Durchbildung zu gelangen vermochte, welche sie in den Statuen des Westgiebels von Aegina bereits erreicht hat.

42. Männlicher unbärtiger Kopf.

Terracotta. H. 0,25. Bei Caere in Südetrurien gefunden, wurde er König Ludwig I. vom Papst Pius VIII. zum Geschenk gemacht. Publicirt bei Micali Mon. ined. 32,4.

Die Eigenthümlichkeit etruscischer Kunstauffassung zeigt sich an diesem Kopfe in dem Mangel an Verständniss der organischen Gliederung des Ganzen, namentlich der Schädelbildung, so wie in

dem Mangel plastischer Stylisirung, während bei allem Ungeschick einer mehr handwerksmässigen als künstlerischen Ausführung durch äussere Beobachtung einzelner Züge und Formen eine gewisse individuelle Portraitmässigkeit des Ausdrucks erreicht worden ist. Verstärkt wurde dieselbe ursprünglich durch die bis auf kaum erkennbare Reste an den Rändern der Augen verschwundene Bemalung, welche ausserdem zur Ergänzung der mangelhaften Modellirung einzelner Theile, z. B. der Augenlieder, des ohne Gehörgang gebildeten Ohres, der auf dem Scheitel glatt anliegenden Haare zu dienen bestimmt war. Aehnliche Köpfe als Aufsätze auf canopenartige etruscische Aschengefässe finden sich bei Micali ant. monum. t. 14—16.

43. Römerin als Fortuna.

Statue aus carrarischem Marmor. H. 1, 20. Aus dem k. Antiquarium in die Glyptothek versetzt. Publicirt bei Clarac Mus. de sculpt. 768, 1902. Restaurirt sind Theile der Stirnkrone, der Nase, der Unterlippe und des Kinnes, drei Finger der rechten und zwei der linken Hand, der obere und untere Theil des Füllhorns, und der freistehende Gewandzipfel unter dem linken Arm.

Diese mit einer Statue in Dresden (Clarac 452, 829) fast ganz übereinstimmende Figur, welche wegen des Füllhorns in ihrer Linken nicht sowohl Spes als Fortuna zu nennen ist, zeigt den affectirt alterthümlichen Styl, wie er namentlich in der Zeit des Kaisers Hadrian wieder häufiger in Gebrauch kam. Die Füsse sind gleichförmig, der linke vor den rechten, auf den Boden gestellt; die Schultern unbewegt, das Antlitz gerade aus nach

vorn gerichtet; und während im linken Arme das Füllhorn ruht, fasst die Rechte mit gesuchter Zierlichkeit das Obergewand etwas über dem Knie. Das lange Untergewand mit Halbärmeln reicht bis auf die mit Sandalen bekleideten Füsse, an denen die Bänder wahrscheinlich durch Bemalung ergänzt waren. An den Säumen bandartig eingefasst, scheint es alterthümlich gefältelt, ahmt aber zugleich die Behandlung eines weichen gerippten Wollenstoffes der entwickelten Kunst nach. Das Obergewand ist unter dem rechten Arm weg über den Leib geschlagen und fällt über den linken in langen Zipfeln herab, die eben so wie die unterhalb der Brust umgeschlagenen Theile in schematische Falten gelegt sind, während die über den Leib gehenden Falten eben so wie die mehr rundlichen als herben Formen des Körpers eine freiere Kunst verrathen. Das mit niedriger Stirnkrone geschmückte Haar ist um die Stirn wellenförmig geordnet; auf die Brust fällt es in langen steifen Locken, auf den Rücken in einer breiten aufgelösten Masse, die in der Höhe der Schultern durch ein Querband zusammengehalten wird. Die Ohren sind mit Gehängen in der Form runder Plättchen geschmückt. In den Formen des Gesichts sind trotz archaisirender Stylisirung deutlich Portraitzüge zu erkennen, die eine gewisse Aehnlichkeit mit den Bildnissen der Sabina, der Gemahlin des Hadrian, verrathen, also des Kaisers, der für archaisirenden Styl eine besondere Vorliebe zeigte.

44. Dreiseitiger Candelaberfuss.

Bronze. H. 0,28. Gefunden bei Perugia, zusammen mit den

Reliefs Nr. 32—38, und mit ihnen erworben. Publicirt bei Inghirami T. 8; Micali T. 29, 7 u. 8 und O. Müller Denkm. a. K. I, 59, 299.

Diese dreiseitige Basis, welche auf drei gegossenen Löwenfüssen ruht und einen Leuchter oder eine Weihrauchpfanne zu tragen bestimmt war, ist aus drei getriebenen Metallblechen zusammengesetzt, von denen indessen eines bei der Auffindung losgelöst war und in das Museum von Perugia gelangt ist. Jedes derselben ist mit einer Figur in Hochrelief geschmückt. Auf dem ersten erscheint Hercules, unbärtig, nach links gewendet. Ueber einem kurzen Rock trägt er das Löwenfell; die Kopfhaut des Thieres ist wie ein Helm über sein Haupt gezogen; die Vordertatzen sind auf der Brust gekreuzt, die hinteren hängen an den Hüften, der Schweif nach hinten zurück. Seine Linke ruht an der Brust; in der halb erhobenen Rechten trägt er ein Attribut, von dem nur das untere Ende sichtbar ist, wahrscheinlicher die Keule, als den Bogen. Die zweite Figur ist die sogenannte Lanuvinische, aber allgemeiner zu fassende altitalische Iuno Sospita. Sie steht nach rechts gewendet und ist mit einem langen Untergewande bekleidet, über das sie ein Ziegenfell mit Hörnern ganz in derselben Anordnung wie Hercules sein Löwenfell gezogen hat. Die Rechte liegt ruhig an der Brust, in der Linken trägt sie den ovalen mit halbrunden Einschnitten versehenen sogenannten böotischen Schild, und an den Füssen etruscische Schnabelschuhe. — Das strenge Entsprechen der beiden Figuren findet seine Erklärung darin, dass Hercules hier der altitalischen Auffassung gemäss als Genius Iovialis und Iuno als das diesem ent-

sprechende weibliche Wesen, als weiblicher Genius, aufzufassen, und also beide als Vertreter des männlichen und weiblichen Princips in seinem Gegensatz, aber eben so in seiner Vereinigung durch die Ehe zu betrachten sind. Zu diesen Ehegöttern gesellt sich auf der dritten Seite Venus, eine weibliche Gestalt im Untergewand mit schleierartig über das Haupt gezogenem Mantel (vgl. Reifferscheid Ann. dell' Inst. 1867, p. 355).

In technischer Beziehung sind diese Reliefs den obengenannten verwandt, übertreffen sie aber in der Sorgfalt und Präcision der Ausführung, so dass sie überhaupt zu den besten noch vorhandenen Arbeiten in altetruscischem Styl gezählt werden müssen. Die Dünne des Metalls und die Höhe des Reliefs scheint nicht gestattet zu haben, die Formen überall vollständig aus dem Blech herauszutreiben, und aus diesem Grunde, nicht aus Anlass einer schon im Alterthum vorgenommenen Restauration, sind wahrscheinlich einzelne mit feinen Nägeln genietete Stücke eingefügt. Mit besonderer Sorgfalt ist die Gravirung an den Thierfellen ausgeführt. Von altgriechischen Arbeiten unterscheiden sich diese etruscischen trotz ihrer hohen Vollendung doch wesentlich durch die geringe Richtigkeit in den Grundverhältnissen der Glieder, so wie durch den eigenthümlich etruscischen Typus der Gesichter.

45. Statue der Spes.

Hymettischer Marmor. H. 1,54. Von Vescovali in Rom gekauft. Der Kopf, an dem die Nase nebst dem Ansatz der Stirn, Mund und Kinn neu sind, war abgebrochen und ein Stück Hals ist eingesetzt. Die Ansätze der langen Locken

an Kopf und Brust liefern aber den Beweis für die Zusammengehörigkeit beider Theile. Ergänzt ist ferner der ganze untere Theil der Figur von etwas über dem Knie abwärts, der rechte Vorderarm mit der Blume und der linke mit dem halben Aermel.

Das alterthümliche Motiv einer Frau, welche in der einen Hand eine Granatblüthe hält, während sie mit der andern ihr Gewand mit gesuchter Grazie etwas emporhebt, scheint ursprünglich für die Darstellung der Aphrodite erfunden zu sein, wurde aber in römischer Zeit vorzugsweise für die Spes verwendet. — Der Kopf, an dem das Haar über der Stirn noch in conventionelle Löckchen gelegt ist, zeigt den Ausdruck ruhigen Ernstes, verräth aber in der Ausführung die spätere Zeit. Bekleidet ist die Göttin mit einem wollenen Untergewande, über dem sie einen Mantel trägt, der auf der Brust umgeschlagen die linke Schulter frei lässt und rechts in langen, links in kürzeren Zipfeln herabfällt. Die Nachahmung des alterthümlichen Styls ist eine sehr äusserliche und auch in der Ausführung ist diese Statue geringer, als die in der Anlage einigermassen verwandte Nr. 43.

46. Dreigestaltige Hekate und Horen.

Pentelischer Marmor. H. 0,38. Aus dem k. Antiquarium.

Um einen runden Säulenschaft, auf den mittelst eines metallenen Stiftes wahrscheinlich ein Candelaber aufgesetzt war, sind mit den Rücken an denselben gelehnt in ruhiger Haltung die drei Gestalten der Hekate als der in allen drei Reichen der Natur waltenden Göttin gruppirt. Sie sind bekleidet mit dem gegürteten Doppelchiton und

tragen auf dem Kopfe einen modiusartigen Aufsatz. Lange Locken fallen auf die Brust herab. Eine von ihnen lässt beide Arme ruhig am Körper herabhängen; die anderen halten in der vor die Brust gelegten Rechten einen rundlichen Gegenstand, etwa eine Frucht, doch nicht den sonst vorkommenden Apfel. Sie werden umschlungen von drei kleineren, ihnen nur bis an die Schultern reichenden, ebenfalls nach aussen gewendeten Figuren: den Horen. Bekleidet mit langem Chiton und weitem Mantel fassen sie sich bei den Händen und repräsentiren in kreisendem Tanze den Lauf des Jahres. — Der Styl affectirt in den Gestalten der Hekate archaische Strenge, zeigt aber in den Horen vollkommene Freiheit. Die Ausführung ist decorativ flüchtig aus der späteren römischen Zeit.

47. Etruscische Aschenkiste.

Alabaster. Br. 0,63; H. 0,98. Aus Volterra; in Rom bei Basseggio gekauft. Publicirt von Jahn Arch. Aufs. T. 3 und Brunn: Urne etrusche I, 29,7; vgl. Schlie Troisch. Sagenkreis S. 42.

In dem durch zwei Säulen begrenzten Relief der Vorderseite ist, mit kurzem Chiton und Chlamys bekleidet, Telephus dargestellt, der von Achilles an dem mit einer Binde umwundenen rechten Schenkel verwundet jetzt im Lager der Griechen, seiner Feinde, Heilung suchen muss. Er hat den kleinen nackten Orestes auf einen Altar geschleppt und bedroht dessen Leben, um dadurch für sich selbst Sicherheit gegen Angriffe zu erlangen. Von der entgegengesetzten Seite eilt Agamemnon, des Orestes Vater, im langen königlichen Gewande

und mit der auf etruscischen Monumenten häufigen, der phrygischen verwandten Mütze, zur Hülfe herbei, wird aber von dem mit der Chlamys bekleideten Achilles zurückgehalten. Zwischen beide Gruppen stürzt sich in höchster Aufregung Klytämnestra, in reicher Gewandung und geschmückt mit Torques am Hals, Kreuzbändern über der Brust und Armbändern. — Auf den Nebenseiten steht links ein geflügelter unbärtiger Dämon mit einem Schlüssel (?) in der gesenkten Rechten und einer Fackel auf der linken Schulter; rechts ein gleichfalls geflügelter bärtiger Charon, als solcher charakterisirt durch die Hässlichkeit seines Gesichtes und den Hammer auf der linken Schulter, zu dem sich als weiteres Attribut in der Rechten noch ein Schwert gesellt.

Auf dem Deckel ist auf verziertem Bett die Figur des Verstorbenen gelagert, mit dem linken Ellenbogen auf zwei Kissen gestützt. Er ist mit Chiton und Mantel bekleidet, hat um das Haupt einen künstlichen Kranz, am vierten Finger der linken Hand einen Ring und hält in der linken Hand eine längliche Frucht, in der rechten einen (sehr beschädigten) Becher. — Im Körper, der die Bezeichnung der Etrusker als feist (pingues, obesi) vollkommen rechtfertigt, fehlt durchaus das Verständniss der richtigen Proportionen und einer richtigen Stylisirung der Formen. Trotzdem aber verräth die bequeme Lageruug der Gestalt, wie die Bewegung der Hände und Finger einen gewissen Sinn für Beobachtung des Lebens, und auch der Kopf trägt entschiedene Portraitzüge.

Arbeiten dieser Art wurden in Volterra (noch

heute einem Hauptsitze der Alabasterindustrie) in den späteren Zeiten der römischen Republik fabrikmässig gearbeitet und haben sich in dortigen Gräbern zu Hunderten gefunden.

48. Etruscische Aschenkiste.

Wie Nr. 47. Br. 0,55; H. 0,83.

Auf dem durch zwei Pilaster begrenzten Relief der Vorderseite ist ein mit kurzem Rock, schuppigem Schurz, Chlamys und Mütze bekleideter Jüngling zu einem Altar geflohen, auf den er das rechte Knie gestemmt hat. Ein anderer fast nackter Jüngling fasst ihn am Kopfe und stösst ihm mit der Rechten das Schwert in die rechte Seite. Auf der andern Seite steht eine reich bekleidete weibliche Gestalt mit hohem Kopfschmuck, ein Rad haltend, in dessen Speichen der Angegriffene mit seiner Rechten eingreift. Darüber sieht man im Hintergrunde auf einem Pfeiler eine Vase (?) und hinter dem Angreifer einen erstaunten langbekleideten unbärtigen Mann. Die für diese in häufigen Wiederholungeu vorkommende Composition vorgeschlagenen Deutungen auf Neoptolemus, der in Troia den Polites, oder auf Orestes, der in Delphi den Neoptolemus tödte, entbehren bis jetzt noch der sicheren Begründung. — Auf jeder der Nebenseiten ein Greif.

Auf dem Deckel eine männliche Figur, wie auf Nr. 47. Nur fehlt ihr das Untergewand. In der Rechten hält sie einen Becher, während die Finger der Linken in einem dicken Blumenkranze spielen, der lose um die Schultern hängt.

49. Kopf eines Jünglings.

Parischer Marmor. H. 0,43. Ergänzt ist die halbe Nase und das Hermenstück. Von Finelli in Rom gekauft.

Schöner Kopf von ruhig ernstem Ausdruck. Das am Schädel eng anliegende Haupthaar, welches von einem runden Reifen ohne Schleife zusammengehalten, sich nach unten in Locken von mässiger Länge auflöst, scheint der bisherigen Benennung eines Athleten zu widersprechen. Die Behandlung desselben in drahtartigen Linien deutet auf Nachahmung eines Bronzeoriginals. In der grossen Anlage der Formen in den unteren Partien des Gesichts gegenüber einer wenig hohen, fast bedeckten Stirn, in der scharfen Bezeichnung der Augenknochen und den wenig tief liegenden Augen lässt sich ein von archaischer Härte zwar freier, aber immer noch strenger Typus erkennen, der nur in der Ausführung und bei der Uebertragung von der Bronze in den weicheren Marmor in manchen einzelnen Formen gemildert erscheint.

50. Statue des bärtigen Bacchus.

Carrarischer Marmor. H. 1,98. Aus Palast Braschi in Rom. Publicirt von Sickler und Reinhart Almanach aus Rom 1811, S. 131; Clarac Mus. de sulpt. 696 A, 1641; vgl. Friederichs Bausteine Nr. 59. — Ergänzt sind der Kopf, die Arme bis zum Ellenbogen, die Füsse bis zum Knöchel, einige Ränder und die herabhängenden Zipfel der Gewänder.

Zu einem Bacchuspriester ist die Statue erst durch die restaurirten Attribute, Giessgefäss und

Schale gemacht worden. Ursprünglich hielt sie wahrscheinlich die Attribute des Gottes selbst, etwa den Kantharus und den Thyrsus. Bekleidet ist der Gott mit einem weichen wollenen Untergewande mit Halbärmeln, das bis auf die Füsse herabgeht, Darüber trägt er einen Rock von glattem Stoffe, der aber nur bis zu den Hüften heraufreicht und dort zugleich mit der Nebris durch einen Gürtel festgehalten wird. Unter diesem fallen von letzterer der Kopf und die Vorderpfoten vorn über den Leib und zur Seite an den Schenkeln herab, während nach oben ohne Berücksichtigung der natürlichen Form des Felles nur je ein Zipfel von vorn und hinten nach der linken Schulter hinaufgezogen und geknüpft ist. Ueber die Vorderarme schlingt sich, hinten quer über den Körper gezogen, eine leichte Chlamys. Auf der Rückseite erkennt man, dass das Haar hinten in einem dicken bis auf die Schultern herabhängenden Zopfe gesammelt war. — Die Gebundenheit in der Haltung der Schultern und in der Stellung der Füsse, das knappe Anliegen eines Theils der Gewandung und die Steifheit in den Falten der losgelösten Massen zeigen deutlich, dass der gesammten Anlage ein traditioneller Typus der noch nicht freien Kunst zu Grunde liegt, während bei der Ausführung das Charakteristische der echt archaischen Behandlung durch grössere Abrundung der Körperformen und mancher Gewandpartien abgeschliffen und dem Geschmacke einer späteren Zeit entsprechend umgestaltet worden ist. Einen sehr verwandten Charakter sowohl in der Auffassung als in der Ausführung zeigt die Lanuvinische Iuno des Vatican (Mus. PCl. II, 21), die

wahrscheinlich aus der Zeit des Antoninus Pius oder Marc Aurel stammt.

51. Kopf des bärtigen Bacchus.

Parischer Marmor. H. 0,42. Von einem Bildhauer La Douse aus einem Dorfe unweit Athen nach Rom gebracht und dort gekauft. Publicirt von Guattani Memor. enciclop. V, 139. — Ergänzt sind: die Nase, der rechte Theil der Stirn und des Vorderhauptes, die Spitze der Bartes, die Bänder und das Hermenstück.

Der Gott hat einen spitzen, nicht in einzelne Partieen zerlegten Bart, über den der Schnurrbart als gesonderte Masse herabfällt, sorgfältiges in mehreren Flechten um Stirn und Hinterhaupt gelegtes Haar, das ausserdem nach hinten in einen herabhängenden und dann wieder nach oben umgeschlagenen Zopf gesammelt ist. Breite Bänder fallen neben den Ohren herab. Der typisch lächelnde Ausdruck in den Augen und dem Munde, die Knappheit und gesuchte Zierlichkeit in der Anlage gehören einem alterthümlichen Typus an, während eine gewisse Weichlichkeit in der Ausführung des Einzelnen im Gegensatz zu archaischer Präcision auf eine spätere Ausführung für hieratische Zwecke hindeutet.

52. Kopf eines Priesters.

Grechetto. H. 0,39. Von einem Steinmetzen Ravaglini in Rom gekauft. Ergänzt sind die Nase, die Oberlippe, die Spitzen des Bartes und die Brust.

Kopf eines bärtigen, mit dickem Lorbeerkranze geschmückten Mannes, dessen verhülltes Hinterhaupt

ihn als einen Priester bezeichnet. Der eigenthümliche Glanz des Marmors und das Affectirte des Ausdrucks könnten zunächst den Verdacht einer modernen Fälschung erwecken, der indessen bei näherer Betrachtung verschwindet. Die Ausführung gehört vielmehr der römischen Zeit (etwa des Kaisers Hadrian) an und bietet ein merkwürdiges Beispiel einer mit Bewusstsein affectirten Nachahmung des zierlich archaischen Styles, die ihre Entschuldigung höchstens darin findet, dass der Künstler vielleicht aus äusseren Gründen einen maskenartigen Charakter zu erstreben veranlasst war. Denn sowohl in dem grinsenden Ausdrucke besonders des geöffneten Mundes, als in der Anordnung des Haares, in dem ganz naturwidrig neben den Nasenflügeln angesetzten Schnurrbarte, in dem schematisch regelmässig begrenzten Barte ist offenbar von einer naturgemässen Behandlung des Einzelnen ganz abgesehen, und die Formengebung erscheint vielmehr einem abstract architektonischen Stylbegriffe durchaus untergeordnet.

53. Hermenbüste des Vulcan.

Parischer Marmor. H. 0,46. Von Vescovali in Rom gekauft. Publicirt (ohne Restaurationen) von Gerhard Ant. Bildw. 81,3 und Müller Denkm. a. K. II, 18, 191. — Ergänzt sind die Nase, die Oberlippe, der halbe Bart und die vordere Hälfte des Hermenstückes.

Der Gott hat einen langen spitzen Bart, kurze gekräuselte Locken um die Stirn, und einige lang herabhängende Zöpfe hinter den Ohren, während im Nacken das blattförmig geschnittene Haar nur flach und schlicht angelegt ist. Auf dem Kopfe trägt er die eiförmige, nach oben zugespitzte Mütze

mit ganz schmaler Krempe. Der Typus des Ganzen gehört der alterthümlichen Kunst, die Ausführung dagegen der römischen Zeit an, was sich namentlich in der Behandlung sowohl der langen Zöpfe als der stark mit dem Bohrer bearbeiteten Löckchen verräth, welche vielleicht die Wirkung von Drahtlocken des Originals wiedergeben sollen. Im Ausdruck ist indessen der alterthümliche Charakter naiver Gutmüthigkeit und Bravheit des biederen Handwerkers mit Glück festgehalten und hat nur am Munde durch die Ergänzung der Oberlippe leider etwas gelitten.

IV. Aegineten-Saal.

Die Deckendecoration steht in Beziehung zu der Bedeutung der äginetischen Tempelsculpturen, deren Aufstellung dieser Saal ausschliesslich gewidmet ist. Ueber der Eingangsthür erscheint im Ornament der Blitz als Symbol des Zeus, des Stammvaters der Aeakiden, dem man früher den Tempel in Aegina geweiht glaubte. In den Verzierungen des Kreuzgewölbes sind die Figuren der Aeakiden: Aeakus, Peleus, Achilles, Neoptolemus in Relief dargestellt. An der Stirnwand dem Fenster gegenüber hat der Architekt eine Darstellung der Tempelfronte in Relief angebracht, um daran die Art der Aufstellung der Giebelgruppen, ihre Ausschmückung und Färbung zur Anschauung zu bringen. Doch bietet dieselbe in letzterer Beziehung kein vollständiges Bild, da man selbst dann nichts dem aus den Ruinen sicher zu Beweisenden hinzugefügt hat, wenn das unläugbare Erforderniss der allgemeinen Harmonie des Ganzen einen Zusatz erheischt hätte. — Ueber jeder Giebelgruppe steht an der Stirnwand des Gewölbes zur Erklärung derselben ein griechischer Vers, und zwar einer Seits mit Rücksicht auf die frühere Deutung der Gruppe als Kampf um die Leiche des Patroklos der Vers aus Homers Ilias (XVII, 120):

Αἶαν, δεῦρο, πέπον· περὶ Πατρόκλοιο θανόντος
Σπεύσομεν.

Aias, her, o Geliebter! zum Kampf um den todten Patroklos
Eilen wir;

anderer Seits aus Pindars dritter Nemeischer Ode (36=61):

Λαομέδοντα δ' εὐρυσθενὴς
Τελαμὼν Ἰόλᾳ παραστάτας ἐὼν ἔπερσε.

Den Laomedon verdarb starker Kraft
Telamon, Iolaos Seit' im Kampfe beigesellt.

Nach den Angaben und Zeichnungen Klenze's sind die Figuren der Aeakiden von Schwanthaler, die Greife an

dem Tische für die Fragmente von E. Mayer, die im griechischen Style gehaltenen Ornamente von Hautmann modellirt worden.

Aeginetische Statuen und Fragmente.

Diese Bildwerke aus parischem Marmor wurden im Jahre 1811 von Baron Haller von Hallerstein, Cockerell, Foster und Linkh auf der Ostseite der Insel Aegina bei den Ruinen eines Tempels aufgefunden, der anfangs wegen einer später als gefälscht erkannten Inschrift für den des Zeus Panhellenios gehalten wurde. Dass er vielmehr der Minerva geweiht war, geht sowohl aus der Gegenwart der Göttin in der Mitte beider Giebelgruppen hervor, als aus der Inschrift eines Grenzsteines des Tempelbezirkes der Athene, welcher sich noch jetzt in der Nähe der Ruinen findet (vgl. Ross. arch. Aufs. I, 241 ff.). Die Bildwerke wurden in ihrem sehr fragmentirten Zustande 1812 im Auftrage des damaligen Kronprinzen Ludwig von Bayern durch Martin Wagner erworben und in den folgenden Jahren unter dessen Beirath von Thorwaldsen, so weit es möglich war, zusammengesetzt und stylgemäss ergänzt.

Ueber die Entdeckung vgl. Cockerell in Hughes travels 1820, I, p. 282 und im Journ. of science and the arts 1819, VI, p. 327 und VII, p. 229. Die interessante Erzählung der Erwerbung und des Transports nach Rom s. bei Urlichs, Glyptothek S. 35. Ueber die Restaurationen vgl. Thiele, Thorwaldsens Leben I, 267 und 283.

Unter der sonstigen reichen Literatur genügt es (unter Weglassung des veralteten und kürzerer Besprechungen in Handbüchern) zu verweisen auf J. M. Wagner's Bericht über die äginetischen Bildwerke. Mit kunstgesch. Anmerkungen von Schelling, 1817; Welcker alt. Denkm. I. 30; Overbeck Ztschr.

f. Altw. 1856, S. 404; Cockerell the temples of Jupiter Panhellenius and of Apollo Epicurius, London 1860; Friederichs Bausteine S. 46 ff.; Brunn über das Alter der äginetischen Bildwerke, und: über die Composition der äginetischen Giebelgruppen (Sitzungsber. d. Münchener Akad. 1867 II, S. 1, und 1869 II, S. 448). — Unter den Abbildungen sind die frühesten bei Cockerell a. a. O. Bd. VI, benutzt von O. Müller Denkm. a. K. I, T. 6—8; die besten in der Expéd. de Morée III, pl. 58 ff.; dann bei Clarac Musée de sc. pl. 815—821.

Bei der Wichtigkeit dieser Bildwerke ist es nöthig, der Beschreibung der einzelnen Statuen die Erörterung einiger allgemeiner Gesichtspunkte vorauszuschicken.

Die technische Ausführung und die Ausschmückung der Gruppen.

In technischer Beziehung fällt zunächst auf, dass die Figuren, obwohl auf dünnen, nur 1—2 Zoll dicken, und schmalen Basen stehend, vielfach weit ausschreitend und ausserdem mit schweren Schilden an den Armen belastet, doch nie einer künstlichen Stütze, wie eines Baumstammes u. A. bedurft haben: nur an einem fragmentirten Beine des Ostgiebels (72 n) ist zur Verstärkung der Ferse bis zum Ansatz der Wade ein wenige Zoll hoher Zapfen im Marmor stehen gelassen. In der Ausführung sind ferner die Figuren an den Rückseiten mit kaum geringerer Sorgfalt als an den Vorderseiten behandelt. Besonders hervorzuheben ist sodann eine Schärfe in der Durchbildung des Einzelnen, wie sie sonst mehr dem Bronze-, als dem Marmorstyl eigen ist. Um indessen die Schwierigkeiten der Technik nicht ohne Noth zu vermehren, wurden in sehr umfassender Weise nicht zur Attribute, wie Speere nnd Schwerter, sondern eine Menge

einzelner hervortretender Theile und Zuthaten separat gearbeitet und theils aus Bronze, theils aus Marmor angefügt. Der äussere Eindruck der Gruppen muss dadurch im Alterthum ein wesentlich anderer und mannigfaltigerer gewesen sein, als jetzt, wo im Ganzen eine gewisse Kahlheit auffällt. Um davon eine richtige Vorstellung zu gewinnen, ist es nöthig, die verschiedenen Löcher, Stifte, Zapfen, die sich an fast allen Figuren finden, im Zusammenhange ins Auge zu fassen.

Aus Marmor waren vermittelst marmorner in grössere theils runde, theils viereckige Löcher eingelassener Zapfen angefügt oder eingesetzt:

die jetzt fehlenden Schilde von Nr. 60 (durch ein Loch am Ellenbogen und eins auf der l. Schulter) und 67 (zwei auf der l. Schulter);

die Helmbüsche von 55 und 72a (und b); separat gearbeitet waren wohl auch die von 59 und 63, an denen nur die Art der Anfügung jetzt nicht sichtbar ist; dazu auch der unter 76 verzeichnete Busch;

die Backenklappen der Helme von 54 (in Form des Unterkiefers der Löwenhaut), 55, 72 c und d; an 63 scheinen sie mit Metallstiften angesetzt gewesen zu sein;

der Nasenschild des Helmes von 63;

niedrige Nackenschilde der Panzer (wie sie sehr häufig und deutlich in den Reliefs etruscischer Aschenkisten vorkommen) an 54 und 62;

die Ausläufer der Achselklappen auf der Rückseite der Panzer von 54 und 62, nebst dem zurückgeschlagenen vorderen Theile der Klappe von 54.

Am Kopfe der Minerva des Ostgiebels (72 a)

weisen drei grössere Löcher auf der Stirn und an den Schläfen deutlich darauf hin, dass die ganze Haartour ebenfalls von Marmor eingesetzt sein musste; und bei genauerer Untersuchung erkennt man, dass dies bei der Minerva des Westgiebels (59) wirklich der Fall ist. Ausserdem finden sich auf dem Rücken der letzteren gerade unter dem Abschnitt der Haare vier und etwas tiefer ein fünftes Loch, in denen offenbar eine Verlängerung der Haartour befestigt war. Wahrscheinlich aus Marmor vermittelst metallener Stifte waren auch die Schlangenköpfe am Rande der Aegis der Minerva angefügt.

Aus Bronze gebildet und eingesetzt waren voraussetzlich alle jetzt in Holz ausgeführten Lanzen, Schwerter, Bogen, Pfeile. Doch bilden dieselben nur einen kleinen Theil der Zuthaten, welche einst vorhanden waren, sparsamer allerdings an den Figuren des Ostgiebels als an denen des Westgiebels.

Am Ostgiebel deuten je ein Loch auf der r. Schulter von 55 und 56 und je ein Metallstift auf der Hüfte von 56 und 57 darauf hin, dass diese drei Figuren mit Wehrgehenken versehen waren. An 56 war ausserdem das Haar der Schaam besonders gearbeitet und mit drei Metallstiften angefügt. An 54 dienten drei Löcher an der linken Seite und eines auf der r. Schulter zur Befestigung des Köchers und des Köcherbandes. Dass auch das Haar zuweilen aus Metalldraht angesetzt war, zeigt eine Reihe von Löchern hinter dem Helme des Kopfes 72 c.

Am Westgiebel sind bei allen männlichen

Kämpfern mit Ausnahme der Bogenschützen die Wehrgehenke zu ergänzen, die vermittelst dreier Löcher in der Stellung der Ecken eines mit der Spitze nach unten gewendeten Dreiecks an der l. Seite und durch eines auf der r. Schulter befestigt waren. Nur bei 64 fehlen wegen der besonderen Lage die Löcher an der l. Seite; bei 68 ist dagegen wegen des Haares auf dem Rücken ein vierter hinzugefügt. — Bei den Bogenschützen traten in gleicher Anordnung an ihre Stelle die Köcherbänder.

An 62 dienten vier Löcher auf der Brust zum Befestigen der Schnüre, durch welche die Achselklappen vorn festgebunden, eben so vier Löcher an der l. Seite für die Schnüre, durch welche die beiden Enden des Brustharnisches zusammengezogen wurden.

Von den Helmen ist der der Minerva mit netzförmigen etwa einen Zoll von einander gestellten Löchern überdeckt, in welche entweder Sterne oder, was wahrscheinlicher ist, ein netzförmiges Drahtgeflecht eingefügt war. Für einfache Nägel oder Buckeln dienten wahrscheinlich die Löcher am Schirmschilde desselben Helmes, wie an 63 und am Visiransatze von 60. Nicht ganz klar ist die Bestimmung einiger Löcher vorn und auf den Seiten der Helmwölbung von 63 und der Mütze von 66.

Aehnliche Zierrathen waren an der Schildhandhabe und im Innern des Schildes der Minerva angebracht. — Mitten auf ihrer Aegis war ein metallenes Gorgoneion in zwei Löchern befestigt. Ausserdem trug sie, wie auch die Minerva des Ostgiebels (72 a), metallene Ohrringe.

Ein weiterer Theil der Löcher findet seine Er-

klärung darin, dass auch das Haar theilweise aus Metall angesetzt war.

An der Minerva 59 dienten zur Befestigung langer Haarlocken die Löcher neben den Ohren und die drei und drei ziemlich regelmässig in der Nähe des Schlüsselbeines stehenden;

an 63 für kürzere Locken zwei Reihen am hinteren Rande des Helmes und je eine am Ansatze der Backenklappen;

an 65 je eins hinter den Ohren; dass die Erhöhung des Marmors nicht eine enganliegende Ledermütze bedeutet, wie sie zur Vermeidung des Druckes unter dem Helme getragen wurde, sondern nur die Unterlage für das Aufsetzen einer metallenen Haartour bildet, lehrt die Vergleichung von 66;

an 66 mehrere Löcher und Stifte auf der Erhöhung über der Stirn; noch ist auf der rechten Seite eine metallene Locke erhalten, die über die Ausführung des Ganzen wenigstens eine Andeutung gewährt; ferner zwei Löcher hinter dem rechten, eine hinter dem linken Ohr, und zwei Reihen am hinteren Rande der Mütze:

an 68 vielleicht ein Loch am l. Schlüsselbein;
an 70 a und b die Metallstifte auf der Brust für lange Haarlocken;

an 72 c die Löcher hinter dem Helm.

Ob an 64 drei und drei ziemlich regelmässig gestellte Löcher in der Gegend des Schlüsselbeins zur Befestigung von langen Locken dienten, ist darum zweifelhaft, weil entsprechende Löcher in der Gegend der Ohren fehlen.

Noch unerklärt sind: an 59 ein grosses Loch,

das unter dem linken Arm quer durch die Brust von vorn nach hinten hindurch geht; eben so ein anderes zwischen Handwurzel und Schild; an 55 (wie an einigen anderen Schildfragmenten) gegen den unteren Rand des Schildes zu ein Loch, welches schräg durch den Schild geht; an 58 einige Stifte auf der höchsten Stelle des Haars über der Stirn.

Die Bemalung.

Für die gesammte Wirkung dieser Marmorwerke war die Färbung und Bemalung gewiss von nicht geringerer Bedeutung, als die Zuthaten aus Bronze. Die geringen Spuren, die bald nach der Entdeckung noch erkennbar waren, sind durch die Zeit jetzt meist verschwunden, und nur hier und da lässt sich aus der verschiedenen Wirkung, welche die Witterung auf die nackten und auf die mit Farben bedeckten Theile geäussert hat, auf die einstmalige Existenz von Farben ein Schluss ziehen. Im Allgemeinen ist festzuhalten, dass die Absicht der Färbung nicht auf einen naturalistischen Effect ging, sondern dass durch die Farbe die Verschiedenheit der Substanzen des Körpers, der Stoffe der Kleidung und Waffen deutlich hervorgehoben werden sollte. Ausserdem aber ist zu scheiden zwischen lasurartigen Beizen, welche dem Marmor einen verschiedenen Ton verleihen sollten, und den spärlicher aufgetragenen wirklich deckenden Farben. Nur gebeizt, namentlich um die in der südlichen Sonne zu stark blendende Weisse des Marmors zu brechen, werden alle nackten Theile der Körper gewesen sein. Spuren von Bemalung fanden sich dagegen an den Augäpfeln und Lippen und sind

durch die grössere Glätte des Marmors noch an mehreren Figuren (besonders 59, 60, 64, 66) zu erkennen. Einige jetzt verschwundene Spuren rother Farbe an den Körpern bezog Wagner (S. 214) auf das Blut der Wunden.

An den Haaren bemerkte Wagner keine Farbe. Aber wenn an einem und demselben Kopfe ein Theil derselben aus Marmor, ein anderer aus Metall gebildet war, so musste nothwendig die Verschiedenheit des Materials durch die Farbe, wahrscheinlich das conventionelle Dunkelroth, verdeckt werden.

Am Saume des Gewandes der Minerva über dem Knöchel des r. Fusses fand Wagner (S. 213) nur eine Spur zinnoberrother Farbe. Dagegen ist an dem Fragment der Minerva des Ostgiebels (74 a) deutlich die Bemalung in dunkel kirschrother Farbe zu erkennen. Eben so ist an der Minerva des Westgiebels die schuppenförmige Bemalung der Aegis durch die Corrosion des Marmors noch jetzt wahrzunehmen. Die Sandalen waren roth, und ihre jetzt fehlenden Bänder waren wahrscheinlich (wie auch an 70 a, b; 74) nur durch Farbe ausgedrückt.

Dass der Lederkoller des Paris (66) ganz mit Farbe bedeckt war, geht aus der Glätte der Oberfläche hervor.*) Sein Köcher scheint himmelblau,

---

Nach Hittorff (Revue arch. 1854, XI, p 357) war er mit kleinen Schuppen bemalt, die aber nicht mehr erkennbar sind und auch von Wagner nicht bemerkt wurden. Anderwärts glaubte Hittorff auch Spuren von Gold wahrzunehmen. Die weiteren Angaben bei ihm beziehen sich auf die Restauration Cockerell's.

der seines Gegners roth gewesen zu sein. Nicht nachzuweisen, wenn auch vorauszusetzen, ist Farbe an den Untergewändern nnd Panzern der beiden andern Bogenschützen.

An den Helmen haben sich Spuren von blauer, an den Helmbüschen von rother Farbe gefunden, und an einem Kopfe des Ostgiebels (72 c) war dieselbe netzartige Verzierung, die an der Minerva aus Metall bestand, durch Farbe ausgedrückt, wie an schwachen Spuren an der Vorderseite links zu bemerken ist. Die Metallzierrathen hatten vielleicht, um sich von dem Blau des Grundes abzulösen, Gold- oder Silberfarbe.

Die Schilde waren im Innern dunkelroth (s. besonders ein Fragment 72 q), der Rand zuweilen blau. Wie die übrige äussere Fläche gefärbt war, lässt sich nicht entscheiden. Leise eingeritzte Linien auf einigen Fragmenten scheinen anzudeuten, dass zuweilen vielleicht verschiedene Farben in concentrischen Streifen wechselten.

Die Plinthen endlich waren durchgängig roth angestrichen.

Anordnung der Gruppen.

Obwohl bei der Auffindung der aus den Giebeln herabgestürzten und zertrümmerten Statuen auf die Lage der Fragmente in der Erde einigermassen geachtet wurde, so erweisen sich doch die angestellten Beobachtungen als nicht genau genug, um daraus allein die ursprüngliche Aufstellung jeder einzelnen Figur sicher zu bestimmen.

Bei dem besser erhaltenen Westgiebel darf als ausgemacht festgehalten werden, dass die Minerva die Mitte des Giebels einnahm und dass zu ihren

Füssen der fallende Krieger lag, um dessen Besitz die beiden Parteien streiten. Diesem gegenüber stand eine vorgebückte, der Nr. 58 des Ostgiebels entsprechende Figur, der bestimmt ein Bruchstück, das r. Bein bis über das Knie (72 m), angehört. Sicher folgten dann zu beiden Seiten die zwei Vorkämpfer 61 und 65. Auch den beiden Verwundeten wird durch Lage und Fundort ihre Stelle in den Ecken des Giebels angewiesen. Zweifelhafter ist die Anordnung der je zwei Knieenden auf beiden Seiten. Man hat darauf hingewiesen (Friederichs Bausteine S. 50), dass dem griechischen Bogenschützen (62) der hohe Helmbusch nur durch die Restauration und zwar irrthümlich gegeben sei, während ihm eine flache Mütze oder ein Helm (etwa wie 72 c) zukomme. Auch ist der Kopf an sich etwas zu hoch und dürfte der Handlung gemäss etwas tiefer zwischen die Schultern gedrückt sein. Eben so wenig brauchte die Mütze des asiatischen Bogenschützen (66) in die hohe (restaurirte) Spitze auszulaufen, sondern konnte eine abgestumpfte Form haben. Dagegen war der Kopf der hinter ihm knieenden Figur (67) wohl etwas mehr gehoben. Hiernach ergiebt sich für die beiden Bogenschützen eine etwas geringere Höhe als für die knieenden Lanzenkämpfer, und es ist daher wahrscheinlich, dass in der ursprünglichen Aufstellung die Letzteren unmittelbar hinter den Vorkämpfern kauerten, um im richtigen Augenblicke ihnen Hülfe leisten zu können, die Bogenschützen dagegen die entfernteren Plätze einnahmen, welche ihrer zum Fernkampf bestimmten Waffe mehr entsprachen. Mit ihnen schliesst die eigentliche Kampf-

scene scharf ab, und die beiden ausser Kampf gesetzten Verwundeten in den Ecken sondern sich auch räumlich in bestimmtester Weise von derselben ab. Zugleich aber erscheint durch diese Anordnung die gesammte Composition in einem durchaus neuen Lichte. Nach den Höhenverhältnissen der Figuren entsteht ein wellenförmiges Auf- und Absteigen, eine regelmässige Folge von Hebungen und Senkungen, die von der Ecke beginnend im räumlichen Centrum gipfeln und sich einheitlich zusammenschliessen. Das Knieen der Figuren wirkt nicht mehr als ein durch den Raum auferlegter Zwang, sondern als eine aus freier Wahl in der künstlerischen Benützung des Raumes hervorgegangene Anordnung. Eben so entwickelt sich aus den Bewegungen der Figuren ein neuer Rhythmus der Linien, indem sich, von den Füssen der die Mitte ruhig beherrschenden Minerva aus, die Hauptmassen nach rechts und links in schönen Bogenlinien aufbauen und seitwärts sich zum vollsten und reinsten Gleichgewicht entwickeln. So stellt sich endlich die gesammte Composition, der griechischen Benennung des Giebelfeldes entsprechend, gewissermassen wie ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln dar. — Uebrigens ist zu bemerken, dass die Statuen im Giebel selbst enger als auf ihrer jetzigen Basis aufgestellt waren und sich daher in einzelnen Theilen vielfach unter einander deckten.

Bei dem Ostgiebel ging man von der Voraussetzung aus, dass die Composition Figur für Figur dem Westgiebel entspreche. Richtig ist allerdings, dass in der Mitte wiederum Minerva stand, zu der die Fragmente 72 a; 74 a gehören. Die eine Ecke

des Giebels nahm seiner Lage nach sicher der Verwundete 55 ein. Für die weitere Anordnung aber übersah man die entscheidenden Anzeichen, welche durch die Verwitterung des Marmors geboten werden, indem diese stets auf der nach aussen gewendeten Seite der Figuren sich am stärksten zeigen müssen. Darnach gehört allerdings, wie bisher angenommen wurde, der Vorkämpfer 56 auf die r. Seite der Minerva (l. vom Beschauer); nur musste der r. Fuss mehr nach der Wand, der l. nach dem vorderen Gesims, die Brust mehr nach dem Beschauer gewendet sein. Für den vorgebeugten Jüngling 58 ist die Stelle auf der anderen Seite der Minerva sicher gegeben; aber auch er musste nach der Verwitterung schräg in den Giebel gestellt sein, mit dem l. Fuss nach der Wand; mit dem r. nach dem Gesims. Dass der Hercules 54 seinen Platz unmittelbar neben einer der Eckfiguren finden musste, lehrt seine geringe Höhe. Der Verwitterung nach musste aber seine linke Seite nach aussen gewendet sein, so dass er in der Aufstellung nicht dem griechischen, sondern dem asiatischen Bogenschützen des Westgiebels entsprach; und in der That ist auch seine linke Seite die reicher angelegte und sorgfältiger ausgeführte. Von dem ihm gegenüber stehenden Bogenschützen sind nur Bruchstücke vorhanden: wahrscheinlich der Kopf 72 c, sodann das bekleidete Bruchstück 74 c, der r. Arm 72 g und das linke Bein 72 i, welches richtig die Verwitterung auf seiner r. Seite zeigt. — Am schwierigsten ist das Urtheil bei dem gestürzten Kriegers 57, dessen Restauration starken Bedenken unterliegt. Auch hier zeigt die Verwitterung, dass die jetzt

nach unten gewendete l. Seite ursprünglich nach oben gerichtet war und der Körper sich also nicht auf den l., sondern auf den r. Arm stützen musste. Hiernach entsprach diese Figur wahrscheinlich dem Gefallenen zu Füssen der Minerva im Westgiebel (vergl. Friederichs Bausteine S. 53).

Erklärung der Gruppen.

Ueber den Anlass zum Bau des Tempels und zur Ausschmückung seiner Giebel fehlen directe Nachrichten und wenn auch Herodot 3,59 von einem schon 523 v. Chr. existirenden „Heiligthume" der Athene und nicht, wie neuerdings vermuthet worden, der Aphaea sprechen sollte, so ist doch das Tempelgebäude wohl erst kurz nach den Perserkriegen, als ein Denkmal der von den Aegineten in der Schlacht bei Salamis bewiesenen Tapferkeit der Athene als Helferin im Kampfe errichtet worden. In den Giebelgruppen darf daher die Verherrlichung äginetischen Ruhmes, aber nicht durch das zunächstliegende historische Factum, sondern durch eine Parallele aus der Heroenzeit vorausgesetzt werden. Der asiatische Bogenschütz im Westgiebel weist auf den trojanischen Krieg hin, und demgemäss findet auch die Gegenwart des Hercules im Ostgiebel ihre Erklärung durch die Beziehung desselben auf dessen früheren Zug gegen Troia, bei welchem der Aeginet Telamon nicht nur sein Begleiter war, sondern sogar den Preis der Tapferkeit erhielt. In der Darstellung des Ostgiebels ist daher allgemein der Kampf des Hercules und Telamon gegen Laomedon erkannt worden. Die weitere Annahme dagegen, dass es sich speciell um den Kampf wegen der Leiche des Oïkles, eines Genossen des Hercules, handele, ist

durch die oben als nothwendig erwiesene Umstellung der Figuren, der zufolge die Nr. 55, 56 und 57 auf die Seite der Troer gehören, unhaltbar geworden. Welcher Moment gemeint sei, ob etwa der Tod des Laomedon selbst, lässt sich bei dem Mangel schriftlicher Nachrichten nicht mehr bestimmen.

Die Darstellung des Westgiebels ist entweder auf den Kampf um die Leiche des Patroklus oder um die des Achilles bezogen, oder nur allgemein als Kampf um eine Leiche im trojanischen Kriege gefasst worden. Die Entscheidung liegt in dem troischen Bogenschützen, welcher selbst im Gesicht durch den Ausdruck besonderer Weichheit als Paris bestimmt charakterisirt ist. Bei dem Tode des Patroklus ist dieser unbetheiligt: seine Heldenthat ist die Tödtung des Achilles; die Leiche dieses dem äginetischen Geschlechte der Aeakiden entsprossenen Helden aber rettet ein anderer Aeakide: Aias. Demnach ist in dem Gefallenen Achilles zu erkennen, in dem Vorkämpfer der Hellenen Aias, in dem Bogenschützen sein in dieser Kampfart berühmter Halbbruder Teucer. Unter den Troern nimmt, von Paris abgesehen, wahrscheinlich Aeneas die erste Stelle ein. Die übrigen Kämpfer und Gefallenen lassen sich nicht bestimmt benennen.

Styl und Zeit.

Die äginetischen Bildwerke gehören ihrem Styl nach der noch alterthümlichen Kunst vor ihrer Entwickelung zu voller Freiheit an. In dem Grade der Durchbildung aber zeigt sich zwischen beiden Gruppen eine nicht unbedeutende Verschiedenheit, und zwar in der Weise, dass dadurch die Ent-

wickelung der äginetischen Kunst in zwei aufeinanderfolgenden Generationen repräsentirt wird.

Im Westgiebel sind die Gewänder eng anliegend, glatt gespannt oder in künstliche regelmässige Falten gelegt. Eben so conventionell sind die Haare fadenartig oder in künstlichen Löckchen geordnet. In den Körpern sind zwar einige Verhältnisse nicht ganz der Natur entsprechend, namentlich die Hüften zu schmal, die Beine fast zu lang, die Arme zu kurz, aber in der Ausführung zeigt sich eine wunderbare, auf scharfer Beobachtung der Natur beruhende Durchbildung der Formen, soweit für die Darstellung das Knochengerüst und die Muskeln in Betracht kommen. Doch lässt sich bei fast täuschender Naturwahrheit im Einzelnen eine gewisse Knappheit und Magerkeit im Ganzen nicht verkennen, und den an sich streng regelrechten Bewegungen fehlt die Geschmeidigkeit. An den Köpfen sind die Augen sehr hervorliegend gebildet und etwas „chinesisch" gestellt, d. h. die äusseren Winkel etwas nach oben, die inneren nach unten gezogen; womit auch die Bildung des Mundes vollkommen übereinstimmt, während die Nase in ihrem Verhältniss etwas zu kurz erscheint. Wenn durch diese Formen eine gewisse stereotype Freundlichkeit und Anmuth erreicht werden soll, so ist zwar der Versuch gemacht, innerhalb derselben gewisse Gegensätze, wie die Weichlichkeit des Paris, den Schmerz der Verwundung (Nr. 64) andeutungsweise auszudrücken; dennoch aber ist zuzugeben, dass die Köpfe gerade im geistigen Ausdrucke hinter der Vollendung der Körper weit zurückstehen und dass der Gegensatz, welchen die Alten

zwischen äginetischer und altattischer Kunst annehmen, zum grossen Theil auf diesen Widerspruch zwischen Form und Ausdruck zurückzuführen sein wird.

Am Ostgiebel lässt an den Gewändern (Nr. 54 u. 74 a, c) die Spannung nach, und wie hier die Natur des Stoffes eine eingehendere Berücksichtigung zu erfahren beginnt, so ist an der Löwenmähne des Helms von 54 und dem Bart von 55 das natürliche Wachsthum des Haars schärfer betont. An den Körpern verschwinden nicht nur die früheren Abweichungen von den richtigen Proportionen, sondern auch die Knappheit und Magerkeit der gesammten Behandlung; nicht nur die Muskeln zeigen eine grössere Fülle, sondern auch Adern, Sehnen und die Eigenthümlichkeit der Haut treten als neue Elemente in der Behandlung der Formen bedeutend hervor, und die Bewegungen erscheinen, namentlich in Nr. 54 und 55, weit fliessender. An den Köpfen endlich ist nicht nur die Stellung der Augen und des Mundes naturgemässer, sondern in der gespannten Aufmerksamkeit des Hercules und in dem aus Mund und Augen sprechenden schmerzhaften Todeskampfe des Gefallenen (Nr. 55) zeigt sich auch in der Beobachtung psychologischen Affectes ein solcher Fortschritt, dass der frühere Gegensatz zwischen Form und Ausdruck ziemlich überwunden erscheint.

Hieraus ergiebt sich, dass der Styl der Ostgruppe entwickelter ist, als der der Westgruppe, wenn auch die Ausführung der letzteren in sich vollendeter und abgerundeter erscheint, als die der ersteren, in welcher die neuen Principien noch nicht

überall zu harmonischer Durchbildung gelangt sind. Da aber der hintere Giebel gewiss nicht früher als der vordere, sondern beide gleichzeitig ausgeführt sein werden, so muss angenommen werden, dass die Westgruppe die Arbeit eines älteren, in einer gewissen Stylgattung ergrauten, die Ostgruppe das Werk eines jüngeren Künstlers war, der einer neueren, vorgeschritteneren Entwicklung angehört. Letztere ist von der Entfaltung zu voller Freiheit nicht mehr weit entfernt, und die Entstehung der äginetischen Gruppen darf daher in die Zeit unmittelbar nach den Perserkriegen, also kurz nach 480 v. Chr. gesetzt werden.

A. Die Figuren des Ostgiebels:
auf dem Stylobate rechts.

54. Hercules.

(In Wagners Beschreibung S. 51. M.) Höhe (wie bei den folgenden, ohne Plinthen) 0,79. Ergänzt sind die Nasenspitze, ein Stück am Rücken unter der l. Schulter, mehrere Lederstreifen des Panzers und Stückchen am Rande des Unterrockes; die l. Hand, der ganze r. Vorderarm: der r. Fuss halb und der l. Unterschenkel von unterhalb des Kniees an.

Hercules, eine kurze gedrungene Gestalt und durch den enganliegenden Helm charakterisirt, dessen vorderer Theil in der Form der Haut des Löwenkopfes gebildet ist, hat sich als Bogenschütz auf das r. Knie niedergelassen, das l. Bein vorgestreckt und ist im Begriff, den Pfeil abzuschiessen. Er trägt über einem kurzen Waffenrock einen am unteren Rande mit breiten herabhängenden Lederstreifen besetzten Panzer aus einem derben Stoffe,

der unter der l. Achsel kunstreich zusammengefügt ist. Von den Achselklappen, die ihn hielten, war die r. nach hinten zurückgeschlagen, um die Bewegung nicht zu hemmen. An seiner l. Seite trug er den Köcher.

55. Sterbender Troer.

(W. S. 61. Q). L. 1,68 von der Zehenspitze bis zum Schildrande; H. 0,64. Ergänzt sind ausser kleinen Stückchen an Bauch, Hüften und Oberschenkel: der Helmbusch, der halbe Nasenschild, vier Finger der l. Hand, vier Zehen am l. Fuss und das ganze r. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts. Der Schild ist stark ausgeflickt. Bemerkenswerth ist eine antike Ergänzung am r. Gesässmuskel.

Der Körper dieses nicht mehr jugendlichen bärtigen Kämpfers, der sich von den meisten durch eine seinem Alter entsprechende grössere Fülle der Formen unterscheidet, ist auf die l. Seite niedergestürzt, und hält sich durch den Rand des am l. ausgestreckten Arme befestigten Schildes noch etwas vom Boden empor. Der r. Arm, der das Schwert hielt, fällt matt nach vorn; das r. Bein ist etwas angezogen, um nach hinten eine gewisse Stütze zu gewähren. Ein Loch unter der r. Brust bezeichnet die tödtliche Wunde. In dem nach unten gerichteten Antlitz spricht sich durch den schmerzhaften Ausdruck der Augen und des Mundes deutlich der herannahende Todeskampf aus. — Auf seinem Haupte trägt er einen Helm mit Stirn- und Nasenschild.

56. Vorkämpfer der Troer.

(W. S. 40. F). H. 1,47. Ergänzt sind der Kopf, die r. und l. Hand bis etwas über den Knöchel, das ganze l. Bein,

der r. Oberschenkel und die Ferse. Vom Schild ist nur der an der Schulter anliegende Theil alt.

Dieser früher Telamon genannte Krieger schreitet mit dem l. Fusse vor, hält den Schild zu seiner Deckung vor sich und holt mit der gesenkten Rechten zum Stosse wahrscheinlich mit der Lanze aus.

57. Gefallener Krieger.

(W. S. 42. B). L. 1,57. Ergänzt sind der Kopf, der ganze r. Arm, der l. Arm nebst dem Ellenbogen und dem Schilde, das ganze r. Bein, das l. vom Knie abwärts und das über dem Knie hervorstehende Stück der Beinschiene.

Nach der jetzigen Restauration ist dieser mit Helm, Schild und Beinschienen gerüstete Krieger rücklings niedergestürzt und hält in einer kaum möglichen Stellung nur mühsam die r. Seite des Körpers wie zu seiner Vertheidigung aufrecht. Ueber seine wahrscheinliche Lage vgl. oben S. 77.

58. Vorwärts gebeugter Jüngling.

(W. S. 38. D). H. 0,97. Ergänzt sind die Nase, das Glied, beide Arme, der grösste Theil des r. Fusses und der ganze l. bis über den Knöchel.

Der Körper dieses ganz nackten Jünglings ist stark vorgeneigt, um einen Verwundeten (wie Nr. 64 des Westgiebels) zu greifen und wegzuziehen. Das Haar ist vorn in künstlichen Löckchen geordnet und hinten in zwei Flechten um den Nacken gelegt, unter denen wieder kurze Haare zum Vorschein kommen. Das Hinterhaupt erscheint kahl, ist aber schwerlich als mit einer eng anliegenden Mütze

bedeckt zu denken, sondern wahrscheinlich war dort das glatte Haar durch Bemalung ausgedrückt.

B. Die Figuren des Westgiebels:
auf dem Stylobate links.

59. Minerva.

(W. S. 29. A). H. 1,68. Ergänzt sind die Nase, der Daumen und zwei Fingerspitzen der l. und die ganze r. Hand, verschiedene kleine Stückchen an den Extremitäten des Gewandes und der Aegis, am Helmbusch und am Schilde.

Wegen ihrer Stellung in der Mitte des Giebels ist sie etwas grösser als die übrigen Figuren. Als Göttin, welche die Geschicke des Kampfes lenkt, ohne sich selbst direct daran zu betheiligen, steht sie scheinbar theilnahmlos und unbewegt mit ihren Attributen, dem Schilde an der Linken und dem schräg in der Rechten gehaltenen Speer, mehr ein Bild der Göttin, als sie selbst leibhaftig. Hieraus erklärt sich die eigenthümliche Stellung der Füsse, die im Widerspruch mit dem ganz nach vorn gewendeten Oberkörper halb nach der Seite gewendet sind, nicht etwa, wie man angenommen hat, um Platz für die davor liegende Figur zu schaffen oder um die Göttin als halb gegen die Feinde gewendet und also als Vorkämpferin der Hellenen zu bezeichnen, sondern im Anschlusse an einen älteren statuarischen Typus, in welchem die Stylgesetze einer richtigen Stellung noch nicht entwickelt waren. (Man vergleiche z. B. die Stellung der Füsse in den ältesten Selinuntischen Metopen.) Bekleidet ist sie mit einem ganz feingefältelten Untergewande, welches nur unter dem l. Arm und am Ellenbogen

des r. zum Vorschein kommt. Darüber ist der oben umgeschlagene Peplos in der Weise gelegt, dass er unter dem l. Arm durchgezogen auf der r. Schulter befestigt ist und von da in langen Zipfeln über den r. Arm fällt. Die Brust ist mit der Aegis bedeckt, welche über den Rücken bis in die Kniekehlen herabfällt, ohne sichtbare Naht, nur mit einer Oeffnung für den Kopf der Göttin versehen. Sie war schuppig bemalt; Schlangenköpfe zierten ihren Rand, das Gorgoneion die Mitte der Brust. Die Ohrläppchen sind durchbohrt zur Aufnahme von Ohrringen. Das Haar ist in typischen Wellenlinien gearbeitet, aber zierlich in drei Hauptmassen getheilt, deren eine ungescheitelt quer über die Stirn läuft, während die beiden andern die Schläfe bedecken; hinten fällt es völlig gelöst lang über den Rücken. Der Helmbusch des eng anliegenden attischen Helmes ohne Visir ruht auf einem schlangenartigen Bügel. Die Sandalen an den Füssen wurden wahrscheinlich durch gemalte Bänder gehalten.

Trotz der Alterthümlichkeit in der ganzen Anlage ist die Arbeit mit der grössten Sorgfalt und Sauberkeit und mit feinem Gefühle durchgeführt. Um sich von ihrer Vorzüglichkeit zu überzeugen, darf man nur die Behandlung der Falten, namentlich der im Zickzack vom r. Arm herabfallenden, mit den entsprechenden Partieen an archaisirenden Werken, wie Nr. 43 und 45, vergleichen.

60. Achilles.

(W. S. 64. R; und S. 67. AA, 1). L. 1,44; H. 0,63. Ergänzt sind der Hals, die rechte Schulter und ein Stück der

Brust, der vordere Theil der r. Hand, die Finger der l., die Zehen, mit Ausnahme der grossen, und sonst verschiedene kleine eingeflickte Stückchen.

Im Niedersinken auf seine r. Seite stützt er sich noch mit der Rechten, welche das Schwert hielt, auf den Boden; am l. Arme trug er den Schild. Das um die Stirn herum in zierlichen Löckchen geordnete Haar wird durch eine Schnur zusammengehalten und ist bis tief unter den Helm ausgeführt. Dieser, ein mit feststehendem Backen- und Nasenschilde versehener Visirhelm liegt nach hinten zurückgeschoben nur lose auf dem Kopf. — Die Figur gehört zu den vollendetsten der Westgruppe, und fast auffällig ist das detaillirte Hervortreten der Adern am r. Arm, welches am Westgiebel fast nie oder (an Nr. 63) in weit schwächerer Andeutung vorkömmt. Wahrscheinlich wollte der Künstler dadurch die Anstrengung andeuten, mit welcher der schwerverwundete Krieger sich noch aufrecht zu erhalten strebt.

61. Aias Telamonios.

(W. S. 43. H). H. 1,39. Ergänzt sind der Kopf, die r. Achsel mit den anstossenden Theilen der Brust und der Rippen, die Finger der r. Hand und die Spitzen der l., der Schild zum grössten Theile; an den Beinen ausser einigen kleinen Stückchen der halbe Unterschenkel bis an den Knöchel und die Zehen des l. sowie der vordere Theil des r. Fusses.

Mit dem l. Fuss weit vorschreitend und den Schild zur Deckung vorstreckend schwingt er in der erhobenen Rechten die Lanze. Der ihm gegenüber stehenden Figur entsprechend war er ursprünglich wahrscheinlich bärtig.

62. Teucer.

(W. S. 50. L). H. 1,03. Ergänzt sind der Kopf, der l. Vorderarm und der r. von der Mitte des Oberarms an, die meisten Lederstreifen vorn am Panzer und das l. Bein vom Knie abwärts.

In der typischen Stellung der Bogenschützen hat er sich auf das r. Knie niedergelassen und erscheint fertig, den Pfeil vom Bogen zu senden. Ueber einem kurzen an den Seiten in Falten gelegten Untergewande trägt er einen auf der l. Seite zum Zusammenschnüren eingerichteten Lederpanzer aus einem Stücke, der durch Achselklappen gehalten wird und unten mit einer doppelten Reihe Lederstreifen besetzt ist. Auf der Aussenseite des Köchers an seiner Linken ist eine Schwert- oder Dolchscheide angebracht.

63. Aias, Sohn des Oileus (?).

(W. S. 52. N). H. 0,935. Ergänzt sind der Helmbusch. die r. Hand, der l. Vorderarm, an dem aber die Hand zum Theil antik, der l. Fuss und die vordere Hälfte des r.

In lauernder Stellung ruht er auf dem stark gebogenen l. Beine, während er auch mit dem Knie des nach hinten ausgestreckten rechten kaum den Boden berührt. Den Schild an seiner Linken hält er zu seiner Deckung weit nach vorn: in der gesenkten nach hinten zurückgezogenen Rechten führt er die Lanze.

64. Verwundeter Grieche.

(W. S. 55. O). L. 1,59; H. 0,47. Ergänzt sind die Nasenspitze, der r. Vorderarm, die l. Hand fast ganz, das r. Bein vom Knie bis zum Knöchel und die Zehen beider Füsse.

Auf der l. Seite liegend und mit dem l. Unterarm auf den Boden gestützt sucht er durch sein r. über das l. geschlagene Bein dem Körper eine Wendung nach vorn zu geben und ist im Begriff sich die tödliche Waffe aus einer Wunde unter der r. Brust zu ziehen. Durch den etwas geöffneten und breitgezogenen Mund hat der Künstler versucht, den Schmerz zum Ausdruck zu bringen. Das vorn in Löckchen geordnete Haar wird durch eine Schnur zusammengehalten und fällt nach hinten frei gelöst auf den Rücken, wo es in flammenartigen Spitzen endigt.

65. Aeneas.

(W. S. 45. I). H. 1,43. Ergänzt sind die Nasenspitze, der Helmbusch, der halbe r. Vorderarm, die l. Daumenspitze, ein Drittel des Schildes, und beide Beine vollständig.

Dieser bärtige (früher Hector genannte) Krieger gleicht in Stellung und Haltung ganz seinem Gegner, nur dass er von der entgegengesetzten Seite gesehen wird. Er trägt einen Helm mit vollständigem Visir, der aber aus künstlerischen Rücksichten, um das Gesicht nicht zu verdecken, nach hinten gesetzt ist.

66. Paris.

(W. S. 46. K). H. 1,04. Ergänzt sind die Spitze der Mütze, die Nase, die Spitze des Kinns, an der r. Hand der kleine und der Ringfinger halb, an der l. der halbe Mittel- und kleine Finger; am l. Fuss die vordere Hälfte.

Auch diese Figur entspricht in Stellung und Haltung der gegenüberstehenden des Teucer, nur dass der l. Fuss etwas weiter vorgesetzt ist und

die ganze Figur etwas leichter und elastischer erscheint. Paris ist bekleidet mit enganliegenden, bis an die Knöchel reichenden Hosen und einer eben solchen vorn geschlossenen Jacke mit langen Aermeln, als deren Stoff ein dichtes, aber geschmeidiges Leder anzunehmen ist. An seiner phrygischen Mütze, die nach hinten den Nacken bis tief auf die Schulter deckt, sind die Backenlaschen nach hinten gebunden und in einander geschlungen. Den nach aussen gerundeten Köcher trägt er an seiner l. Seite. Ausser dem Bogen scheint er in seiner Linken zwischen dem dritten und vierten Finger noch einen Pfeil gehalten zu haben.

67. Knieender Troer.

(W. S. 39. L). H. 0,91. Ergänzt sind der Kopf, die r. Achsel nebst Schulterblatt; an der r. Hand drei Finger, der l. Arm von der Mitte des Oberarms an, das r. Bein vom Knie abwärts, das l. Knie mit dem halben Oberschenkel und die vordere Hälfte des Fusses.

Früher Aeneas genannt. Abweichend von der entsprechenden Figur der Gegenseite ruht er auf dem r. Fusse und streckt den l. nach hinten; eben so ist der Schild nach hinten zurückgezogen; der r. Arm aber gehoben, um den Speer zu werfen.

68. Verwundeter Troer.

(W. S. 59. P). L. 1,37; H. 0,39. Ergänzt sind der Kopf, der l. Arm, einzelne Stücke des r. Vorderarmes nebst den Fingerspitzen, die beiden Beine vom Knie abwärts.

Im Liegen stützt er sich auf den r. Arm. Der Körper ist weniger nach vorn geneigt, als bei Nr. 64, auch der eine Fuss nicht über den andern geschlagen.

Auf dem l. Schenkel gegen das Knie zu fand man die Ansätze der Finger und zwischen Daumen und Zeigefinger ein Loch, in dem vielleicht ursprünglich ein Pfeil haftete. Das Haar auf dem Rücken ist, abweichend von Nr. 64, unten gerade abgeschnitten.

An der linken Wand befinden sich auf einer kleinen Console:

69. Ein Firstakroterion des Tempels.

(H. 1,04.)

Nur das obere Stück, eine grosse Palmette mit anstossenden Volutenstücken, ist antik. Einige andere Fragmente liegen unter Nr. 77 und 78, aus denen hervorgeht, dass die Akroterien der Vorder- und der Rückseite des Tempels nicht völlig mit einander übereinstimmen. — Zu beiden Seiten derselben waren aufgestellt:

70 a. b. Zwei weibliche Figürchen.

H. 0,84. Ergänzt sind an a (r. vom Beschauer): der Kopf, der herabhängende Rand des r. Aermels, die r. Hand bis über den Knöchel und der von ihr gehobene Gewandzipfel von oben bis unten; die linke Hand und der halbe Vorderarm, der grösste Theil des herabhängenden Gewandstückes und ein Zipfel vor dem l. Knie. Auch über den Knöcheln ist ein Stückchen eingesetzt. — An b: der Kopf, die r. Hand, ein Stück des Gewandzipfels, der l. Vorderarm mit dem Ansatz des Aermels und einige Gewandfalten l. unten.

In Bekleidung und Stellung gleichen diese Figuren der unter Nr. 45 beschriebenen sog. Spes

und sind desshalb in gleicher Weise mit der Granatblüthe in der Hand ergänzt worden. Nur sind hier, wo es sich um zwei architektonische Seitenstücke handelt, die Funktionen der r. und l. Seite bei der einen die entgegengesetzten der andern. Die Füsse sind mit Sandalen versehen, die Arme an der Handwurzel mit Armbändern. — Die Beziehung auf die äginetischen Gottheiten Damia und Auxesia lässt sich nicht begründen, um so weniger, als die betreffenden Figuren auf beiden Giebeln sich in übereinstimmender Weise wiederholt zu haben scheinen. Bruchstücke finden sich unter Nr. 74 e, f und 76.

Auf der grossen Console unterhalb dieser Figuren steht in der Mitte:

71. Ein Greif.

H. 0,76. Von vier Greifen, die auf den vier Ecken des Daches standen, haben sich nur geringe Bruchstücke gefunden, so dass selbst an dem einzigen restaurirten nur der kleinere Theil antik ist, nemlich der innere Theil des Körpers ohne die Klauen, das quastenartige Ende des Schweifes, die Vorderbeine ohne die Klauen, von denen nur zwei Zehen alt sind, endlich zwei Stücke des l. Flügels, an denen deutlich die Spuren der Bemalung durch die Verwitterung sichtbar sind.

Zu beiden Seiten des Greifs stehen:

72. Fünfzig Fragmente.

a) der Kopf der M i n e r v a des Ostgiebels Vgl. S. 68, 70 u. 77.

b) Männlicher unbärtiger Kopf mit knapp anliegendem Helme, in den der Busch mittelst Zapfens eingefügt war. — Die Nasenspitze, das Kinn und das l. Ohr sind zerstört. Sowohl wegen seiner Grösse, als wegen der künstlerischen Behandlung kann er nicht zu einer der beiden Giebelgruppen gehören. An drei erhabenen Rändern über der Stirn, zwischen denen zahlreiche Löcher mit Resten metallener Haarlocken sichtbar sind, zeigt sich (besonders in dem Weglassen der einen Hälfte des untersten Randes) ein Mangel an sorgfältiger Regelmässigkeit der Ausführung, wie sie sonst nirgends vermisst wird. Die Ohren stehen auffallend und unnatürlich hoch. Die Augen sind scharf geschlitzt und umrändert, eben so der etwas aufgeworfene Mund; und wenn auch in der Stellung der Augen und den fleischigen Partieen neben der Nase sich scheinbar eine gewisse Verwandtschaft mit der Kunst des Ostgiebels zeigt, so stehen diese Formen doch nicht in Harmonie mit den übrigen Theilen. Die Arbeit scheint daher einem etwas älteren Künstler anzugehören, der noch nicht zu einer klaren und festen Durchbildung des Styls gelangt war.

c) Männlicher Kopf mit knappem Helme wahrscheinlich dem zweiten Bogenschützen des Ostgiebels angehörig.

d) Bruchstück eines männlichen behelmten Kopfes vom Ostgiebel. Nur das r. Ohr und ein Theil der Wange ist erhalten.

e) Weiblicher Kopf mit Hals, vortrefflich erhalten. Das Haar, welches hinten in üppiger Fülle herabfällt, wird durch ein nach vorn diadem-

artig gestelltes Band zusammengehalten, und endigt über der Stirn in einer Reihe zierlicher Löckchen, während die Schläfe von gesonderten Massen bedeckt werden. Die Ohren haben ihren Schmuck in der Form eines runden Scheibchens. In der Bildung des Gesichts ist der Ausdruck einer mit archaisch naiver Absichtlichkeit erstrebten Anmuth und Liebenswürdigkeit vorzüglich gelungen. In der stylistischen Behandlung steht dieser Kopf der Westgruppe näher als der Ostgruppe. Dass er aber zu keiner von beiden gehört, geht schon aus seiner geringeren Grösse hervor. Ausserdem aber existirt noch:

f) ein Bruchstück eines weiblichen Kopfes, der, obwohl im Gesicht ganz entstellt, doch in den Grundformen und in dem etwas besser erhaltenen Haar sich deutlich als das Seitenstück des vorigen zu erkennen giebt.

g) Rechter, mit einer Jacke bekleideter Arm nebst Hand, wahrscheinlich dem zweiten Bogenschützen des Ostgiebels angehörig. Aus der Stellung der Finger und den eingebohrten Löchern für Bogensehne und Pfeil erkennt man deutlich die Art, wie die Alten den Bogen anzuziehen pflegten.

h) Ein rechter Vorderarm, vielleicht Nr. 58 angehörig. In der Hand hält er einen fragmentirten flachen Gegenstand, der in seinem Umriss auf der einen Seite abgerundet, auf der andern etwas eingezogen ist, ob etwa die Backenklappe eines Helms?

Ausserdem noch eine Reihe sehr genau und wahr gearbeiteter Fragmente von Armen, Beinen, Schilden, darunter i) linkes Bein vom Knie ab-

wärts vielleicht zum zweiten Bogenschützen des Ostgiebels; k) rechtes Bein vom Knie abwärts zu 65; l) rechtes Bein bis über den Knöchel zu 67; m) rechtes Bein bis über das Knie zu der Nr. 58 entsprechenden Figur des Westgiebels gehörig; ferner zwei Füsse mit den Ansätzen der Beinscheinen, welche unten auf dem Knöchelring (Episphyrion) ruhen. An zwei marmornen Stirnziegeln ist durch die Verwitterung das früher aufgemalte oder (nach Cockerell) als Vergoldung aufgetragene Palmettenornament erkennbar. Nachträglich aufgestellt wurde:

r) Bruchstück eines Schildes mit Verzierung in flachem Relief. Erhalten ist nur der mittlere Theil einer mit Doppelchiton bekleideten weiblichen Gestalt in schneller Bewegung nach links gewendet: vielleicht eine in der Weise der sogenannten Hierodulen tanzende Victoria.

Auf der Fensterbank zur Rechten steht in der Mitte:

73. Ein dorisches Kapitäl.

Gelblicher Kalkstein, aus dem der ganze Tempel erbaut war. Aus den Massen (die Breite des Abacus beträgt 0,705) ergiebt sich, dass es einer der äusseren Säulen angehörte.

Darauf steht ein marmorner Stirnziegel (mit Palmette) nebst der dazu gehörigen Bedeckungsplatte.

Zu beiden Seiten des Kapitäls:

74. Einunddreissig Fragmente.

a) Ein halber linker Fuss mit Sandale, nebst einem Stück Gewand und Plinthus, wahrscheinlich der Minerva des Ostgiebels angehörig.

b) Ein linker Vorderarm mit dem Ansatz eines manschettenartig herabhängenden Aermels. Da sich kein Ansatz des Schildes findet, so kann er wohl nicht zur Figur der Minerva gehören.

c) Ein Stück von der Brust einer bekleideten männlichen Figur mit Spuren des Ansatzes beider Arme und des Halses. Wegen der Bekleidung und der durch die vorgestreckte Haltung der Arme zusammengedrückten Brust scheint dieses Bruchstück dem zweiten Bogenschützen des Ostgiebels zuzutheilen zu sein. An dem Kleide geht auf der Brust ein glatter schmaler Streifen herab; der übrige Stoff ist wellenförmig gekräuselt.

d) Eine linke weibliche Hand sammt der Hälfte des Vorderarms, die ein Gewand in die Höhe genommen zu haben scheint: ebenso der hintere Theil eines weiblichen Fusses mit einem Stückchen Gewand: beides vielleicht mit dem Kopfe 72 e zu einer Figur gehörig.

e, f) Eine kleine rechte Hand ohne Finger und zwei kleine Vorderarme, wahrscheinlich von einer der weiblichen Akroterienfiguren herrührend.

Ausserdem verschiedene andere Fragmente von Figuren, Akroterien und Palmetten.

In den vier Nischen stehen:

75. Ein wohlerhaltener linker Arm

eines Kriegers mit einem Schilde, vom Ostgiebel; ein mit Palmetten bemalter Thonziegel, welcher zu dem Firstakroterion, und zwei andere, welche zu den Stirnakroterien gehören.

76. Unterer Theil einer viereckigen Marmorstele.

(Wagner S. 77). H. 0,50; Br. 0,255.

An der Vorderseite findet sich folgende Inschrift in guten, aber nach-euklidischen Buchstaben, also aus weit späterer Zeit, als die Sculpturen, nach Böckh (Corp. inscr. gr. 2139) etwa aus Ol. 94—105:

Ρ' Ι Ι Ω Ι Ι ▒ Ι: Α Λ Υ
< Ε:ΙΙ: Σ Ι Δ Η Ρ Ι Α Ε Ξ Ο Π Η Σ:ΙΙΙΙ:
Κ Α Ρ Κ Ι Ν Ω:ΙΙ: Ξ Υ Λ Ι Ν Α Τ Α
Δ Ε Ε Ξ Α Λ Ε Ι Π Τ Ρ Ο Ν:Ι: Κ Ι Β
Ω Τ Ο Ι:ΙΙΙ: Ι Κ Ρ Ι Α Π Ε Ρ Ι Τ Ο Ε
Δ Ο Σ Ε Ν Τ Ε Λ Η Θ Ρ Ο Ν Ο Σ:Ι:
Δ Ι Φ Ρ Ο Σ:Ι: Β Α Θ Ρ Α:ΙΙΙΙ: Θ Ρ Ο Ν
Ο Σ Μ Ι Κ Ρ Ο Σ:Ι: Κ Α Ι Ν Η Σ Μ Ι
Κ Ρ Α:Ι: Β Α Θ Ρ Ο Ν Α Ν Α Κ Λ Ι Σ
Ι Ν Ε Χ Ο Ν:Ι: Κ Ι Β Ω Τ Ι Α Μ Ι Κ
(sic!) Α Ρ Α:ΙΙΙΙ: Β Α Θ Ρ Ο Ν Υ Π Ο Κ Ρ Α Τ
Η Ρ Ι Ο Ν:Ι: Κ Ι Β Ω Τ Ι Ο Ν Π Λ Α
Τ Υ:Ι: Ε Ν Τ Ω Ι Α Μ Φ Ι Π Ο Λ Ε Ι
Ω Ι Τ Α Δ Ε Χ Α Λ Κ Ι Ο Ν Θ Ε Ρ Μ
Α Ν Τ Η Ρ Ι Ο Ν:Ι: Χ Ε Ρ Ο Ν Ι Π Τ
Ρ Ο Ν Ι ▒: Φ Ι Α Λ Α:ΙΙ: Π Ε Λ Ε Κ Υ Σ:Ι:
Μ Ο Χ Λ Ο Σ:Ι ▒: Μ Α Χ Α Ι Ρ Ι Α:ΙΙΙ:
▒ Λ Ι Ν Α:ΙΙ: Χ Α Λ Κ Ι Ο Ν Ε Γ
Λ Ο Τ Η Ρ Ι Ο Ν:Ι: Α Ρ Υ Σ Τ Ι Χ Ο
Σ:Ι: Η Θ Μ Ο Σ:Ι:

Den Inhalt bildet also ein Inventar von Tempelgeräthschaften:

„... Ketten: 2; Eiserne (Stangen oder Gitter) aus der Dachöffnung: 4; Zangen: 2. Folgende Sachen sind von Holz: Salbenbüchse: 1; Kasten (Schränke) 3; das Geländer um das Tempelbild: vollständig: Thron (Lehnstuhl): 1; Stuhl (ohne Lehne): 1; Fussgestelle (?): 4; kleiner Lehnsessel: 1; kleines Sopha: 1; Gestell mit Rücklehne: 1; kleine Schränkchen: 3; Untersatz für ein Mischgefäss: 1; breites Schränkchen: 1. In der Sacristei befindet sich folgendes: kupferner Kessel: 1; Waschbecken 1; Schalen: 2; Axt: 1; Riegel: 1; Messer: 3: Ruhebetten: 2; kupferner Waschkessel: 1; Schöpfgefäss: 1; Durchschlag: 1."

Darauf stehen die beiden Beine, vom Knie bis zur Ferse, von einer weiblichen bekleideten Akroterienfigur, wie Nr. 70 a, b.

Ein wohl erhaltener, nach einer Seite gebogener und auf der Innenseite nicht ausgeführter Helmbusch.

Ein Stück vom Tropfleisten am Architrav des Tempels, mit Spuren blauer Farbe.

77. Ein kleiner runder Altar

aus Kalkstein, 0,38 hoch, 0,61 im mittleren Umfange.

Darauf aus Marmor ein Ornament in Form eines verzierten Blumenkelches, vielleicht zu einem Candelaber gehörig. Daneben zwei Palmettenfragmente, das kleinere von einem Firstakroterion; das andere, aus attischem Marmor und in der Grösse nicht zu den Aegineten passend, gehört

wahrscheinlich zu einem Stirnziegel des Parthenon in Athen.

78. Verschiedene Fragmente.

Weiblicher rechter Fuss mit Sandalen und ausgearbeitetem Riemenwerk, nebst dem unteren Stücke des zwischen dem l. und dem (verlorenen) r. Fusse ausgespannten Gewandes, von einer Figur in grossen Verhältnissen und aus späterer Zeit. Geschenk Cockerells, der es in den Ruinen eines im oberen Theile der Stadt Aegina gelegenen Tempels fand (vgl. the temple of Jupiter Panhellenius, p. 40).

Eine grosse rechte Hand, die ausgebreitet auf etwas ruht. Der halbe Daumen und Zeigefinger fehlen.

Eine grosse Palmette, zwei Volutenfragmente von den Firstakroterien, und ein Stück von einem Kapitäl des Tempels.

V. Apollo-Saal.

Unter den Verzierungen der Decke, nach Klenze's Zeichnungen von Krampf modellirt, sind die Wappen der vier Städte angebracht, deren Kunstschulen in älterer Zeit zu besonderer Auszeichnung gelangten, nämlich die Eule Athens, die Chimäre von Sikyon, der Pegasus Korinths und der Wolf von Argos. Ausserdem deuten die Köpfe des Zeus und der Athene auf die Hauptgöttertypen hin, welche durch Phidias zuerst zu idealer Durchbildung gelangten.

79. Statue der Ceres.

Griechischer Marmor. H. 1,90. Von Camuccini in Rom gekauft. Publicirt bei Clarac 434,789. Ergänzt sind Kopf und Hals, der r. Vorderarm, am l. drei Fingerspitzen und ein Theil der Aehren, der vordere Theil des r. Fusses und der l. nebst einigen anstossenden Gewandstücken.

Die auf dem r. Fusse ruhende Gestalt trägt den ionischen Chiton mit geknöpften Halbärmeln und über diesem einen leichten Mantel, der (als Diplax) doppelt auf die r. Schulter gezogen und geknöpft mit dem oberen Theile bis auf das Knie, mit dem unteren bis fast auf die Knöchel reicht. In der gesenkten Linken hält die Göttin die zum Theil antiken Aehren und ist dadurch sicher als Ceres charakterisirt. Die Ausführung, welche correct, aber nicht frei von einer gewissen Schärfe ist, gehört der römischen Zeit an.

80. Colossalbüste des bärtigen Bacchus.

Parischer Marmor. H. 0,70. Von Freiherrn von Haller in Athen gefunden. Nur die Larve ist antik und auch an dieser sind noch ergänzt: die Nase, ein Stück unter dem l. Auge, die Oberlippe, ein Theil der Locken über der Stirn und die äussersten Spitzen des Bartes.

Bärtige Hermenköpfe, unter denen die des Mercur und die des Bacchus sich noch immer nicht scharf unterscheiden lassen, wurden gern zur Ausschmückung und namentlich zur Begrenzung architektonischer Räumlichkeiten verwendet und desshalb häufig in einem strengeren, der Architektur entsprechenden Style gearbeitet. Daraus erklärt sich, dass hier das Haar über der Stirn nach Art des altgriechischen Styls in conventionelle Reihen von Löckchen geordnet ist, und dass auch der Bart wenigstens in der Anlage die alterthümliche Weise festhält. Dagegen verrathen die grossen und völlig entwickelten Formen und der Ausdruck des Gesichtes, dass die Ausführung einer späteren, wenn auch vielleicht noch vorrömischen Zeit angehört.

81. Kopf des Zeus Ammon.

Parischer Marmor. H. 0,39. Aus dem k. Antiquarium. Publicirt bei Overbeck Atlas der gr. Kunstmythologie Taf. III, 7. Ergänzt sind die Nase und der grösste Theil der Ohren.

Leider ist das Gesicht dieses, wohl zum Einsetzen in eine Statue bestimmten Kopfes stark geputzt und überarbeitet. Die unberührten Haare sind scharf in der Art des Bronzestyls behandelt. Sie sind auf der Stirn glatt gescheitelt und hinter den Schläfen treten in kräftigem Wuchse zwei

Widderhörner hervor, aus deren Mitte gleichfalls statt menschlicher zwei Widderohren hervorragen. An das Zottige eines Thierfells erinnert auch das in kleinen, etwas ungeordneten Partieen angelegte Barthaar. Endlich aber entfernt sich auch das Gesicht in Form und Ausdruck völlig von dem Typus des Zeus, und schliesst sich durch den etwas grinsenden Mund, in dem die Zähne sichtbar werden, und den sinnlichen Ausdruck der Augen an diejenige Gattung von Ammonsköpfen an, welche eine nahe Verwandtschaft mit den Wesen des bacchischen Kreises verrathen. Vgl. Braun, Ann. dell' Inst. 1848, p. 186 ff.

82. Vase von Rhodus.

Parischer Marmor. H. 0,32 ohne den modernen Fuss. Grösster Umfang 1,67. Von Freiherrn von Haller auf Rhodus gefunden, wo sie von sechs Röhren durchbohrt als Brunnengefäss diente. Publicirt in den Mon. dell' Inst. III, t. 19.

Um die Mitte der Vase läuft ein Reliefstreifen, einen Chor von eilf ganz oder halb bekleideten Nereiden auf Hippokampen und Delphinen darstellend, von denen fünf hintereinander die von Vulcan für Achilles gefertigten Waffen: Beinschienen, Harnisch, Helm, Schwert und Schild tragen. Da unter diesen Thetis nicht charakterisirt ist, ihnen voraus aber eine besonders reich und würdig ausgestattete Gestalt zieht, so wird in dieser Thetis zu erkennen sein, während die übrigen fünf ohne Attribute nur zur Füllung des Raumes hinzugefügt sind. Demselben Zwecke dienen auch noch vier zwischen den verschiedenen Gruppen vertheilte

Fische. — Ueber diesem Friese läuft ein anderer, der durch Säulen in sechs Felder eingetheilt ist, in denen mit geringen Modificationen eben so viele Victorien auf Zweigespannen wie im Wettlauf dargestellt sind, vielleicht als Hindeutung auf den Siegesruhm der Achilleïschen Waffen. — Die Erfindung ist voll Leben und Schönheit, die Ausführung flüchtig, aber leicht und geschickt.

83. Kopf eines Athleten.

Parischer Marmor. H. 0,45. Von Finelli in Rom gekauft. Ergänzt sind die Nasenspitze und die Brust.

Jugendlicher Kopf, der in seinem ganzen Kunstcharakter dem des Vaticanischen Apoxyomenos durchaus entspricht und auch in allen seinen Formen demselben nahe verwandt ist, so dass er wie dieser als eine gute römische Nachbildung eines Lysippischen Originals betrachtet werden darf. Diesem Charakter entspricht die mehr detaillirte und naturalistische Behandlung der Formen im Gegensatz zu der idealeren Auffassung z. B. in dem Kopfe Nr. 89.

84. Bärtiger Colossalkopf.

Carrarischer Marmor. H. 0,67. In Neapel gekauft.

Angeblich Aesculap, aber durchaus moderne Arbeit des vorigen Jahrhunderts.

85. Friesfragment.

Relief in parischem Marmor. H. 0,50; Br. 0,31. Vom Freiherrn Prokesch von Osten geschenkt. Nach der Unterschrift der Abbildung bei Le Bas Voyage. mon. fig. 19 vom

(Nemesis?-)Tempel zu Rhamnus in Attika stammend. Publicirt auch von Lützow Münch. Ant. T. 34.

Zwei nach l. vom Beschauer gewendete ruhig stehende weibliche Figuren. Die vordere, im langen, in der Mitte gegürteten ionischen Doppelchiton ohne Aermel mit sanft geneigtem Haupte, hat die (jetzt fehlende) Rechte kaum gehoben, während in ihrer Linken ein scepterartiger Stab ruht. Die zweite, im Chiton mit Halbärmeln und darüber gelegtem weiten Mantel, legt ihre Rechte auf die Schulter der ersten, als habe sie dieselbe zur Stelle begleitet. Ihre ganze Haltung ist freier und mehr dem Charakter einer Frau entsprechend, gegenüber der jungfräulichen Züchtigkeit der ersten. Die Benennung Demeter und Kora findet in den Attributen keine Begründung. Leider hat die Oberfläche durch Verwitterung sehr gelitten; namentlich die einzelnen Formen der Köpfe sind fast ganz zerstört. In der ganzen Anlage aber zeigt sich der ruhige Ernst und die Einfachheit der besten Zeit und in der leichten, auch ursprünglich wohl nicht sehr scharfen Ausführung ein Fluss der Linien, der den Arbeiten des Parthenon nicht sehr fern zu stehen scheint.

86. Statue der Minerva.

Carrarischer Marmor, der Kopf parisch. H.2,25. Aus der Sammlung Albani. Publicirt bei Clarac 471,898. Ergänzt sind der Helmbusch, Nase und Lippen, mehrere Spitzen der Locken, der Hals nebst Ansatz der Brust; der r. Arm nebst dem nackten Schulterstück, beide Füsse bis über die Knöchel nebst der Basis.

Die Göttin, auf dem l. Fusse ruhend, ist mit

einem ärmellosen gegürteten Chiton bekleidet, über dem sie einen Mantel trägt, der um die Hüften geschlagen ihren etwas nach hinten in die Seite gestemmten l. Arm ganz einhüllt. Die Brust bedeckt die schuppige Aegis, die in der Mitte getheilt durch das Medusenhaupt zusammengehalten wird. Die Rechte ist in der jetzigen Restauration hoch erhoben und stützt sich auf einen Speer. Die Behandlung des Gewandes unter der Achsel und eine etwas weiter unten befindliche, jetzt abgearbeitete runde Stütze zeigen aber, dass er ursprünglich gesenkt war; und ein kleines Loch und ein Metallstift auf der Aegis führen auf die Vermuthung, dass die Göttin auf der Hand eine kleine Victoria hielt, deren Flügel die Brust der Göttin berührten. — Der Kopf ist zwar alt, aber nicht zur Statue gehörig; und da seine Formen auf eine leichte Neigung nach vorn berechnet sind, so macht er in seiner jetzigen, etwas zu sehr nach oben gerichteten Stellung einen unerfreulichen Eindruck. An sich betrachtet scheint er auf einen Typus der streng erhabenen Kunst zurückzugehen, während die Statue nicht nur in ihrer mittelmässigen Ausführung die spätere römische Zeit verräth, sondern auch ihrer Erfindung nach von einem jüngeren Originale abgeleitet scheint.

87. Weibliche Gewandstatue.

Pentelischer Marmor. H. 2,09. Aus Palast Barberini in Rom. Publicirt bei Clarac 437,788. Ergänzt sind die Nase, der Hals, beide Vorderarme mit den Attributen, einige Gewandsäume, die vordere Hälfte des r. Fusses und die grosse Zehe des l.

Die Gewandung dieser auf dem l. Fusse ruhenden Figur besteht aus einem langen gegürteten Chiton mit weiten Halbärmeln und einem um den Leib geschlagenen, theils unter dem l. Arm eingeklemmten, theils über die l. Schulter geworfenen Mantel, der einen bis auf die Höhe der Kniee herabfallenden Ueberschlag bildet. Die Restauration hat der Figur ein kurzes Scepter in die Linke und Aehren in die etwas erhobene Rechte gegeben und so, wohl mit Rücksicht auf die etwas breiten und matronalen Formen, eine Ceres aus ihr gemacht. Da indessen mit Ausnahme der leicht entblössten r. Schulter die Gewandmotive sich genau an einer Statue der jüngeren Agrippina wiederfinden (Clarac 936 E, 2367 B; Benndorf u. Schöne, Lateran Nr. 207), welche mit dem Scepter in der R. und der Patera in der Linken restaurirt ist, so wird auch die Münchener Statue für eine Portraitfigur aus römischer Zeit zu halten sein, der die Ausführung durchaus entspricht. — Der Kopf ist zwar antik, aber von verschiedenem Marmor und nicht zur Statue gehörig. Durch die Stirnkrone wird er als Juno charakterisirt, der auch die Anordnung des Haares entspricht.

88. Attische Grabvase.

Pentelischer Marmor. H. 1,27; Durchmesser 0,47. Von Freiherrn von Haller bei Athen gefunden. Publicirt im Supplement zu Stuart u. Revett Antiqu. of Athens, Athens pl. 2, fig. 5, wo aber die Form ganz falsch angegeben ist; danach bei Müller Denkm. a. K. I, 29, 126; richtig bei Lützow Münch. Ant. T. 8. Vgl. Friederichs Bausteine Nr. 361. Ergänzt sind der Fuss und die Mündung.

Massive Marmorvasen mit undurchbrochenem Henkel, welche in ihrer Form die bei Begräbnissen vorzugsweise verwendeten kleinen schlanken Oelfläschchen (Lekythoi) nachahmen, bilden eine namentlich in Attika nicht seltene Form von Grabmonumenten. Auf einem etwas vertieften Felde der Vorderseite ist hier in flachem Relief eine auf einem Stuhle sitzende, mit Chiton und Mantel bekleidete Frau dargestellt (ΕΥΚΟΛΙΝΗ), die auf einen vor ihr stehenden bärtigen Mann, wahrscheinlich ihren Gatten (ΟΝΗΣΙΜΟΣ), den Blick richtet und ihm freundschaftlich die Hand reicht. Mit kurzem Rocke und halbeiförmigem Filzhute angethan hält er ruhig in seiner Linken ein Schwert. Vor den Knieen der Frau streckt ein kleiner nackter Knabe seine erhobene Rechte wie bittend gegen dieselbe, seine Mutter, aus. Hinter ihrem Stuhle steht auf die Lehne desselben gestützt, mit übergeschlagenen Beinen ein etwas ältlicher bärtiger Mann in weitem Mantel (ΧΑΙΡΕΑΣ), etwa der Vater des Mannes oder der Frau, der mit halberhobener Rechten auf den Knaben hinzudeuten scheint. Hinter Onesimos folgt, etwas kleiner gebildet, eine Dienerin oder Amme mit einem kleinen Kinde im Arme. Sofern eine attische Grabschrift, in welcher die gleichen drei Namen wiederkehren, wirklich die Basis der Marmorvase bildete, hat sie als Grabdenkmal für alle drei Hauptpersonen gedient, von denen nach der Reihenfolge der Inschrift zuerst Chäreas, dann Eukoline und zuletzt Onesimos gestorben zu sein scheint.

Obgleich nur leicht und flüchtig in mehr decorativer Weise ausgeführt, gehört dieses Relief durch

die edle Einfachheit und feine Empfindung in allen Motiven der besten griechischen Zeit (etwa 400 v. Chr.) an, und liefert den Beweis, wie damals wahres Kunstgefühl auch den mehr handwerksmässigen Betrieb, dem solche Grabmonumente angehören, bis in das Innerste durchdrungen hatte. Auf die bezeichnete Zeit deuten ausserdem nicht nur die Schriftzüge, sondern auch die einfache Form der Vase hin, die noch ganz ohne die plastischen Verzierungen einer späteren Periode, namentlich an den Henkeln ist. Statt ihrer trat die Bemalung ergänzend ein, von der sich noch Spuren schwarzer und rother Farbe an den glatten Theilen der Vase gefunden haben. Auch die kleinen in die oberen Ecken des Relieffeldes einspringenden Ecken scheinen ihre Erklärung darin zu finden, dass dieses Relief ursprünglich von zwei gemalten Pilastern oder Säulen eingefasst und als abgeschlossener architektonischer Raum behandelt war. Eben so ist die in der Sculptur kaum angedeutete Schwertscheide und der ganz fehlende rechte Aermel des Onesimos durch Bemalung ergänzt zu denken.

89. Jugendlicher Frauenkopf.

Parischer Marmor. H. 0,46. In Neapel gekauft. Publicirt von Lützow Münch. Ant. T. 19; vgl. Friederichs Bausteine Nr. 687. Ergänzt sind die hintere Hälfte der Haare, die Nase, ein Stück des Kinns, der ganze Hals mit dem Bruststück.

Dieser jugendliche Frauenkopf ist nach Auffassung und Ausführung vielleicht das vorzüglichste Werk in der ganzen Glyptothek. In den von Fülle

und Magerkeit gleich weit entfernten Formen ist alles rein Zufällige und Kleinliche der gewöhnlichen Natur vermieden und der Hauptnachdruck auf die Grundlage des Ganzen gelegt, wie sie sich vorzugsweise in der Schädelbildung gegenüber den mehr veränderlichen Formen des Fleisches und der Haut ausspricht. Aber dennoch ist in die grossen, scheinbar höchst einfachen Flächen eine solche Fülle der feinsten Modulationen hineingetragen, dass sich nirgends Flachheit oder Leere, sondern die vollste harmonische Durchbildung zeigt. Es ist der reinste Idealstyl, der unter Verzicht auf alle blos sinnlichen Reizmittel die Schönheit nur in der geistigen Belebung der Form sucht. Meisterhaft ist auch das Haar behandelt, besonders in der auf die Eigenthümlichkeit des Marmors berechneten Art, wie es sich leicht und weich ohne scharfen Ansatz von der Fläche der Stirn loslöst. Die Anordnung in einfachen, reihenweise nach hinten gelegten Partieen findet sich ganz ähnlich an der vaticanischen Herme der Aspasia, welche den Beweis liefert, dass diese Tracht der Zeit der durch Phidias und seine Nachfolger repräsentirten höchsten Kunstblüthe nicht fremd war, welcher dieser Kopf durchaus würdig erscheint. — Die Bedeutung dieses Kopfes lässt sich vorläufig noch nicht mit voller Sicherheit feststellen. Für ein Portrait erscheint er zu ideal. Der mehr mädchen- als frauenhafte Charakter und das Sinnige des Ausdrucks, eben so wie die Vergleichung einiger verwandten Bildungen lassen vielmehr eine Muse vermuthen, und unter ihnen würde wohl keiner mehr als der Polyhymnia das geistige Wesen dieses Kopfes entsprechen.

90. Colossalstatue des Apollo Citharoedus.

Attischer Marmor, der Kopf parisch. H. 2,53. Aus Palast Barberini in Rom. Publicirt von Bracci Memor. d. incis. I, tav. d'agg. 24; Clarac 494 A, 927. Ergänzt sind die Nase, der ganze r. Arm, die l. Hand und die Hälfte der Leier, und einige Ränder am Gewande.

Diese Statue war lange unter dem Namen der Barberinischen Muse bekannt und galt Winckelmann als ein Musterbild des erhabenen griechischen Styls unmittelbar vor Phidias, ja als ein muthmassliches Werk des Lehrers desselben, als die Muse Erato des Ageladas. Der lange gegürtete Doppelchiton und der über den Rücken herabfallende Mantel geben der Figur allerdings ein etwas weibliches Ansehen. Allein die genauere Betrachtung der Körperformen und die Vergleichung verwandter Monumente zeigt, dass sie männlich ist und Apollo als pythischen Citharöden darstellt. Als solcher erscheint er in langem Festgewande mit hohen Sandalen, sicher auf dem r. Fusse stehend, aber durch den etwas gehobenen linken auf die ruhig feierliche Bewegung eines Festchors deutend. An seiner Linken trägt er, auffallender Weise ohne Tragband, die grosse Leier, deren Saiten von der Hand berührt werden, während das Plectrum in der Rechten ruht. Von dem ruhig nach vorn blickenden Haupte fällt ein Theil des reichen Haares auf die Schultern, ein anderer ist über der Stirn in den fälschlich Krobylos genannten Knoten aufgebunden.

Die breiten Proportionen der ganzen Gestalt,

die einfache Anlage des Gewandes sowohl in den langen auf den r. Fuss herabfallenden Falten, als in den an der r. Seite mit einer gewissen Regelmässigkeit und Strenge geordneten Säumen erinnern in ihrer Erfindung an attische Werke der besten Epoche. Die Ausführung indessen zeigt vielfältige Härten und Schärfen und überhaupt einen Mangel an feinerer Empfindung im Einzelnen, welcher nicht wohl erlaubt, sie vor das zweite Jahrhundert n. Ch. zu setzen.

Die Zweifel, ob der Kopf ursprünglich zur Statue gehört habe, sind nicht begründet. Denn wie die Alten sich nicht scheuten, blos zur Verringerung der technischen Schwierigkeiten grosse Figuren aus verschiedenen Stücken zusammenzufügen, so arbeiteten sie namentlich dann die Köpfe häufig aus einem besonderen Stücke, wenn der Marmor der Statue wegen schieferartiger Qualität leicht Fehler zeigte, die in den Köpfen unangenehm auffallen konnten. So ist er auch am Apollo aus einem Marmor von gleichmässigerem, aber freilich auch weicherem Korn gebildet, dessen Oberfläche durch den Einfluss der Zeit sehr gelitten hat und den Formen im Verhältniss zu denen des Körpers ein zu weiches und verschwommenes Ansehen giebt. Die Ansätze der Locken aber zeigen, dass Kopf und Körper zusammengehören und aus der Prüfung der Einsatzfugen am Rande des Gewandes ergiebt sich, dass die alte Verbindung beider Theile später nie wieder gelöst worden ist. — Die Augen sind aus einem Marmor von mehr stumpfem, als fettem Tone, etwa Polombino, eingesetzt, der im Gegensatz zu den jetzt fehlenden

farbigen Augensternen das Weiss des Apfels gut ausgedrückt haben wird. An den aus Erz eingefügten Augenwimpern sind leider alle Feinheiten zerstört, so dass sie jetzt mehr einen störenden als einen belebenden Eindruck machen. — Die Rückseite der Figur, die wahrscheinlich an einer Wand oder in einer Nische aufgestellt war, ist nur flüchtig angelegt.

91. Kopf des Mars.

Parischer Marmor. H. 0,72. Aus der Sammlung Albani in Rom. Publicirt bei Piroli Mus. Napol. II, 59; Braun Kunstmyth. T. 84. Vgl. Friederichs Bausteine Nr. 720 u. 721; Urlichs Pasquino S. 35 ff. Ergänzt sind der Helmbusch mit der Sphinx, die ihn trägt, die Nasenspitze und das Bruststück.

Dieser Kopf, der in mehrfachen Wiederholungen einzeln oder als Theil einer Statue vorkömmt, namentlich in dem bekannten Borghese'schen Exemplar des Louvre, ist von Einigen Mars, von Andern Achilles benannt worden. Der Reliefschmuck am Helme: Wölfe am Stirnschild, Greife an der Wölbung geben keine Entscheidung. Dagegen scheinen die mehr auf materielle Kraftentwickelung hindeutenden Formen der Borghese'schen Statue, der mehr männliche, als Jünglingscharakter des Kopfes, der nicht besonders nach der geistigen Seite hin entwickelte Ausdruck der Gesichtszüge, wenig dem schnellen, elastischen und lebendigen Wesen des Achilles zu entsprechen. Das keineswegs „lange und weich unter dem Helm herabfliessende Haar" hat vielmehr einen sehr schlichten Charakter und die Andeutung des Backenbartes eignet sich weit mehr für einen Mars als für einen

Achilles. Das „Schwermüthige" in der Neigung des Kopfes aber charakterisirt sehr wohl den wilden, zwischen Schlacht- und Liebesgedanken schwankenden Kriegsgott. — Das Münchener Exemplar giebt die Grundformen des Typus gut wieder, entbehrt aber der Feinheit in der Durchführung des Einzelnen, wie im Ausdruck. Namentlich erscheint der leise geöffnete Mund etwas geistlos.

92. Colossalbüste der Minerva.

Pentelischer Marmor. H. 1,65. Gefunden im Gebiet von Tusculum „im Landhause des Licinius Murena", dann in Villa Albani. Publicirt bei Millin Mon. inéd. II, 2, 24; Bouillon Mus. des Ant. I, 66; Piroli Mus. Nap. I, 8; Müller Denkm. a. K. II, 19, 198; Braun Kunstmythol. T. 57. Ergänzt sind der Kopf der Schlange und die vorderen Spitzen des Helms, die Nase, ein Theil der Unterlippe, einige Schlangen der Aegis.

Die Betrachtung der Rückseite des Bruststückes zeigt, dass dieses Werk nicht das Fragment einer Statue, sondern ursprünglich als Büste gearbeitet und nur auf einen neuen Fuss aufgesetzt ist. Die Anlage stimmt ganz mit der bekannten Statue der Pallas von Velletri, welche mit Chiton und über die l. Schulter geworfenem Mantel bekleidet ist und den r. Arm erhoben hält. Die schmale mit zwei Reihen von Schlangen besetzte Aegis wird vorn durch das Gorgoneion zusammengehalten. Der Kopf ist mit dem korinthischen, nach hinten zurückgeschobenen Helme bedeckt, auf dessen Grat eine Schlange ruht. Das nach den Seiten gestrichene Haar fällt, im Nacken mit einem Bande umgeben, lang nach hinten herab. Der Blick ist etwas nach unten gerichtet. Die Augen sind eingesetzt und

waren offenbar ursprünglich in farbigen Stoffen, wie beim Apollo Nr. 90, gebildet. — Der Typus weicht von dem des Kopfes Nr. 86 bedeutend ab und zeigt ein längliches, in den Wangen weniger volles Gesicht, das seinen Ausdruck besonders durch den ruhig beobachtenden, gleichmässig nach vorn gerichteten Blick des leise geneigten Hauptes und durch die bedeutend hervortretende Stirn erhält, während das Zurückweichen der Profillinie nach dem Kinn zu durch das Zurücktreten des Helmes nach oben völlig harmonisch ausgeglichen wird. — Die Schärfe in der Bezeichnung der Formen, namentlich der Augenbrauen, und die geringe Weichheit der fleischigen Theile deuten auf die Nachbildung eines Bronzeoriginals. Die Ausführung selbst gehört der guten römischen Zeit an und lässt, wenn sie auch die Feinheit des echt griechischen Meissels nicht erreicht, doch den Typus dieser Gattung von Pallasbildungen so rein, wie kaum ein anderer uns erhaltener Kopf erkennen.

93. Statue der Diana.

Griechischer Marmor. H. 1,65. Gefunden 1792 in Gabii und aus der Sammlung Braschi in Rom gekauft. Publicirt bei Sickler und Reinhart Almanach aus Rom 1811, T. 12; Clarac 566,1246 B; Müller Denkm. a. K. II, 16, 168. Vgl. Friederichs Bausteine Nr. 61. Ergänzt sind die Nase, einzelne Stückchen der Krone, der l. Vorderarm und ein kleiner Theil des Aermels, die r. Hand, einzelne Gewandstückchen; am Thiere der vordere Theil des Körpers und die Hinterbeine mit Ausnahme der Ansätze.

Die reiche Bekleidung besteht in einem kurzärmeligen, an der l. Seite offenen Chiton, der in der Mitte gegürtet und oben übergeschlagen wieder

bis zum Gürtel herabfällt. Von dem verhüllten Hinterhaupte wallt ein langer Schleier fast bis auf die Knöchel der mit Sandalen versehenen Füsse herab. Von der r. Schulter zur l. Hüfte läuft der mit einer Jagd in flachem Relief gezierte Riemen zum Tragen des Köchers, von dem aber nur der obere Theil ausgeführt ist. Das Haupt, von dem lange Locken auf die Brust herabfallen, ist mit einer aus kleinen Rehböcken und Candelabern gebildeten Krone geschmückt. Mit der Rechten hält die Göttin ein emporgerichtetes Reh an den Vorderläufen. — Die Figur zeigt eine merkwürdige Mischung contrastirender Motive der archaisirenden und der zu freiester Entwickelung gelangten Kunst. Die ganze Haltung hat etwas Gebundenes, zugleich aber ist durch die Stellung der Füsse, die nur leise mit den Spitzen auftreten, mehr ein Schweben als ein Schreiten ausgedrückt und dadurch motivirt, dass das ganze Gewand wie durch einen Lufthauch nach hinten geweht wird. Sehr im Widerspruch damit steht die Haltung des Rehes, das äusserlich als Attribut angefügt scheint, ohne an der Bewegung der Göttin theilzunehmen. Abweichend von den gewöhnlichen jungfräulichen Artemisbildern sind ferner der Schleier, die polosartige Krone und die langen Haarflechten. Der Künstler scheint daher nicht sowohl die Jägerin, als die nächtliche Himmels- und Lichtgöttin (vielleicht mit der Fackel in der Linken) dargestellt und in der strengen Haltung den Charakter keuscher Jungfräulichkeit, in den wallenden Gewändern ihr nächtliches Einherschreiten durch Berg und Wald in flimmerndem Mondlicht angedeutet zu haben. Die ganz malerische Behandlung

der Gewänder, welche die Grenzen der Plastik fast überschreitet, verbietet die Erfindung vor die letzte Entwickelung der griechischen Kunst zu setzen. Die Ausführung gehört der römischen Zeit an.

94 a; b. Zwei moderne Reliefs.

Marmor: a) H. 0,46; Br. 0,68; — b) H. 0,75; Br. 0,81. In Neapel gekauft.

a) Jupiter, Juno und Vulcan, nach r. schreitend, nach archaisirenden Motiven der capitolinischen Brunnenmündung; — b) Jupiter und Juno sitzend und vor ihnen Minerva stehend; beides Fälschungen des römischen Bildhauers Monti aus dem Anfange dieses Jahrhunderts.

94 c. Votivrelief.

Marmor. H. 0,40: Br. 0,65. Von M. Wagner geschenkt. Publicirt bei Gerhard Ant. Bildw. T. 315,4; Welcker Alt. Denkm. II, T. 13, 25.

Eines der vielbesprochenen Reliefs, welche theils als Todtenmahle, theils als Votivdarstellungen erklärt worden sind. Auf einem Ruhebett ist ein würdevoller, mit einem Mantel um die Hüften und die linke Schulter bekleideter Mann gelagert, den l. Arm auf ein Kissen gestützt. Der Kopf mit vollem Haupt- und Barthaar und mit einem Modius versehen entspricht dem Typus des Pluto-Serapis. In der Rechten erhebt er ein Trinkhorn. Auf dem Fussende des Lagers, halb ihm zugewendet sitzt eine bekleidete Frau, auf der Linken ein Kästchen haltend, während sie mit der Rechten ein kleines Gefäss von einem Tische zu nehmen

im Begriffe ist, der vor dem Bett steht. Am Kopfende desselben steht neben einer schlanken Amphora ein nackter Knabe oder Diener. Von der entgegengesetzten Seite nahet sich dem Lager eine körperlich viel kleiner gehaltene Procession von zwei Ehepaaren, je einem Manne und einer verschleierten Frau, und zwei unverschleierten Jungfrauen, nebst einem kleinen Mädchen zur Seite der ersten Frau; alle erheben betend die Rechte. Ueber ihnen in einer fensterartigen Oeffnung erscheint der Kopf nebst dem Halse eines Pferdes. Rechts und links schliesst der Grund des Reliefs durch einen Pfeiler ab.

VI. Bacchus-Saal.

Die Deckenverzierungen bestehen in bacchischen Emblemen, Panthern, Vasen, Schalen, Wein- und Epheulaub, die nach Klenze's Zeichnung von Leins modellirt sind.

95. Schlafender Satyr, genannt der Barberinische Faun.

Statue aus parischem Marmor. H. 2,15. Gefunden unter Urban VIII. in den Gräben der Engelsburg zu Rom, in die sie vielleicht bei der Belagerung Roms durch Belisar von Vitigos 587 herabgestürzt war (Procop bell. Goth. I, 19 und 22), befand sie sich bis zu Anfang dieses Jahrhunderts in dem Besitze der Familie Barberini. 1813 für den Kronprinzen Ludwig erworben, gelangte sie nach mannigfachen Wechselfällen erst 1820 nach München; vergl. Urlichs Glyptothek S. 25—35. Zuerst abgebildet bei Tetius Aedes Barber. 1647, p. 215 von der Gegenseite und mit der früheren Restauration, die schon 1704 bei Maffei Raccolta di statue t. 94 verändert erscheint. Die Restauration Pacetti's im Anfange dieses Jahrhunderts kann daher nicht die Erfindung dieses Künstlers, sondern nur eine verbesserte Ausführung dieser zweiten sein. Andere Abbildungen bei Piranesi Choix des meill. stat. pl. 32; Morghen Principj del disegno t. 27; Clarac 710 A, 1723 (und 720, 1722 mit der früheren Restauration); Wieseler Denkm. alt. Kunst II. 40, 470; v. Lützow Münch. Ant. 30; vgl. Verhandl. d. XXI. Philologenversammlung in Augsburg S. 71; Friederichs Bausteine Nr. 656. — Ergänzt sind die Nasenspitze, der l. Vorderarm, der r. Ellenbogen, die Finger der r. Hand, das ganze rechte Bein von der Weiche an; das l. von der Mitte des Oberschenkels an theilweise;

alte Stücke sind nemlich das Knie, die halbe hintere Hälfte des Unterschenkels und die Ferse. Ausserdem sind ergänzt die Kinnladen des Thierfells und ein grosser Theil der Rückseite des Sitzes.

Auf einem Felsen sitzt mit ausgespreitzten Beinen, das rechte nach oben gezogen, ein kräftiger Satyr; in tiefen Schlaf versunken, lehnt er die l. Seite an den Fels und lässt den l. Unterarm über denselben schlaff herabhängen. Doch war er vielleicht etwas nach innen gebogen und die Hand hielt ein Trinkgefäss, welches an einer beschädigten, jetzt mit Gyps angefüllten Stelle des Felsens auf diesen gestützt war. Der r. Arm, hoch erhoben und so gebogen, dass die Hand im Nacken ruht, erleichtert die Brust und gestattet dem von Weingenuss schweren Körper freier und tiefer zu athmen. Ein Thierfell, am wahrscheinlichsten ein Löwenfell, bedeckt theilweise den Sitz, theils hängt es lose über den linken Arm. Obwohl zu äusserer Bezeichnung des Satyrs das Schwänzchen im Rücken nicht fehlt, während die spitzen Ohren von der Epheubekränzung verdeckt sind, so hat doch der Künstler die Satyrnatur weit mehr nach ihrem inneren, in der gewählten Situation besonders scharf hervortretenden Wesen zu schildern unternommen. Die Formen des Kopfes an sich betrachtet sind unedel, die Nase eingedrückt, die Backenknochen hervortretend, die Lippen aufgeworfen, die Stirn in derbe Falten gezogen, unten durch buschige Augenbrauen, oben durch struppiges Haar begrenzt, von dem ein kurzes Zöpfchen in der Mitte bis tief in die Stirn hineingewachsen ist. Nur eine solche derbsinnliche Natur, welcher höhere geistige Interessen durchaus

fremd sind, durfte der Künstler von übermässigem Weingenusse völlig übermannt darstellen, so dass die geschlossenen Augen im Schlafe hervorzuquellen scheinen und der Athem sich schwer durch den halbgeöffneten Mund hervordrängt, in dem das Sichtbarwerden der Zähne den sinnlichen Eindruck noch verstärkt. Nur bei einer solchen Natur rechtfertigt sich auch die ganze Lage und Stellung der Figur, die mit den sonstigen Begriffen der Griechen von Anmuth und Wohlanständigkeit in starkem Widerspruch zu stehen scheint. Aber so stark realistisch der Grundzug in dem ganzen Wesen dieses Satyrs sein mag, so wenig befindet sich die künstlerische Auffassung und Durchbildung im Gegensatz mit dem Wesen der idealen griechischen Kunst. Der Künstler verliert sich nicht in einer äusserlichen Nachahmung von Einzelnheiten, die in der Natur häufig mehr abstossend als anziehend wirken, sondern er benutzt nur die einzelnen Züge, so weit es nöthig ist, um ein in seinem innersten Wesen erfasstes, ideales Bild einer derben Sinnlichkeit darzustellen. Diese Frische und Lebendigkeit der Auffassung, diese Poesie des Realismus macht es unmöglich, die Erfindung dieser Statue in die römische Zeit herabzurücken: ja selbst Werke wie der Laokoon sind schon weit mehr Erzeugnisse eines bewussten Studiums und reflectirender Geistesthätigkeit. Auf der andern Seite lässt sich sicher behaupten, dass eben jener Realismus in der griechischen Kunst erst nach Skopas und Praxiteles zur Entwickelung gelangte; und es darf daher die Entstehung des Werkes mit ziemlicher Bestimmtheit bald nach dem Jahre 300 v. Ch.

angesetzt werden. Jedenfalls ist es eine originale Arbeit; und wenn sich auch hie und da Spuren zeigen, dass in der formellen Durchbildung z. B. am r. Arm und an der Rückseite, die volle Frische und Unbefangenheit des Meissels zu mangeln beginnt, so beherrscht doch der Künstler alle Mittel der Darstellung noch in dem Masse, dass solche kleine Mängel wie absichtliche Vernachlässigungen erscheinen, um das Auge des Beschauers um so bestimmter dahin zu lenken, wo er die Idee des Werkes in meisterhaften Zügen dem Marmor eingeprägt hat, nemlich auf den Kopf, der in unnachahmlicher Vollendung das Ganze beherrscht.

96. Eirene und Plutos

(früher Ino Leucothea genannt).

Gruppe aus attischem Marmor. H. 212. Aus Villa Albani. Publicirt bei Winckelmann Mon. ined. 54; Piroli Mus. Napol. I, 74; Bouillon Mus. des ant. II, 5; Clarac 673, 1555 A; Wieseler Denkm. a. K. II, 35,407; Friederichs Arch. Zeit. 1859, T. 121; vgl. Bausteine Nr. 411; Stark Memor. dell' Inst. II, 254—56; Brunn über die sog. Leucothea; Münch. 1867. Ergänzt sind an der weiblichen Gestalt die halbe Nase, der r. Arm, die Finger der l. Hand mit dem Gefässe und einige Gewandfalten. An dem Knaben beide Arme, der l. Fuss, der vordere Theil des rechten und der Hals. Der Kopf mit ergänzter Nasenspitze ist zwar alt, aber von parischem Marmor und wahrscheinlich einem Amor angehörig.

In dieser schönen Marmorgruppe tritt uns eine würdevolle Frauengestalt entgegen, die mit dem langen ionischen über der Hüfte geschürzten Doppelchiton bekleidet ist, bis wohin der übergeschlagene Theil, das sogenannte Diploïdion, herabfällt. Auf den Schultern ist ausserdem ein über den Rücken herabfallender Mantel befestigt.

Die Füsse sind mit hohen Sandalen bekleidet. Die ehemals wahrscheinlich gefärbten Haare, die in reichen Locken auf die Schultern niederwallen, sind über der Stirn mit einem diademartigen Bande geschmückt, welches aber durch die zur Seite gestrichenen Haare zum grössten Theile verdeckt ist. Die Ohren sind zur Aufnahme von Ringen durchbohrt. Das Haupt ist sanft nach links geneigt, gegen einen auf ihrem l. Arm gehaltenen leicht um die Hüften bekleideten Knaben, der in lebendiger Bewegung die Rechte gegen das Kinn seiner Pflegerin ausstreckt. Ueber die richtige Restauration der fehlenden Theile geben einige attische Münzen Aufschluss, auf denen eine mit der Gruppe in ihren erhaltenen Theilen völlig übereinstimmende Composition dargestellt ist. Die erhobene Rechte stützt sich dort auf ein langes Scepter, durch welches die r. Seite der Gruppe, den geraden Linien des über den linken Standfuss herabfallenden Chitons gegenüber, einen passenden Abschluss erhält. Die Ergänzung des r. Armes am Knaben erweist sich als richtig. Dagegen muss an die Stelle der Vase ein kleines Füllhorn treten, welches der Knabe im l. Arm hält, an seinem unteren Ende aber wahrscheinlich auch von der Pflegerin gefasst wurde. Der Rest eines Nagels unter ihrer Hand deutet darauf hin, dass es vielleicht in Metall gearbeitet und angesetzt war. Da das Scepter nicht einem dienenden, sondern einem göttlichen Wesen höheren Ranges zukömmt, das Füllhorn aber für einen Bacchusknaben ein ungewöhnliches Attribut sein würde, so erweist sich die von Winckelmann vorgeschlagene Deutung der Gruppe als Ino Leucothea

mit dem Bacchuskinde als unhaltbar. Auf die richtige Erklärung führt zunächst der künstlerische Character. Die etwas quadraten Grundverhältnisse der weiblichen Gestalt, die allerdings in der Bildung des Unterleibes und der Hüften nicht fehlerfrei ist, die ruhige in sich sichere Stellung und die Einfachheit in der Anordnung der Gewandung, welche an die Jungfrauen des Parthenonfrieses erinnert, weisen auf die attische Schule des Phidias zurück, und selbst Nebendinge, wie der gekrämpte Rand des Mantels, der bis jetzt nur an Werken jener Zeit nachgewiesen ist, dienen zur Bestätigung dieser Ansicht. Dagegen führt die Betrachtung des Ausdrucks, die sanfte Neigung des Kopfes, das sanft Träumerische des Blicks, überhaupt ein Vorwiegen der Empfindung im Gegensatz zu energischer Geistesthätigkeit auf die jüngere attische Schule des Praxiteles hin. In der Zeit zwischen beiden Künstlern aber, nach der Schlacht bei Leukas, 375 v. Chr., wurden in Athen für Eirene, die Göttin des Friedens, regelmässige Opfer und ein bestimmter Cultus eingeführt (Isocrates *περὶ ἀντιδ.* §§. 109—10; Corn. Nep. Timoth. 2) und wohl im Zusammenhange damit bildete Kephisodotos, wahrscheinlich der Vater des Praxiteles, in Athen eine Gruppe: Eirene mit dem kleinen Plutos im Arme (Paus. IX, 16, 2; I, 8,2). Plutos, der Reichthum, ist erzeugt von Iasion und Demeter, und ein Repräsentant der Fülle des Erdensegens, dem daher das Füllhorn als Attribut wohl zukömmt; aber gedeihen kann er nur unter der Pflege der Eirene, der Göttin des Friedens. Auf dieses Original als gemeinsames Vorbild sind die Darstellungen der

attischen Münzen und die Münchener Gruppe zurückzuführen. Dass letztere nicht selbst das Original sein kann, zeigt der Mangel an Feinheit in der Ausführung einzelner Theile, besonders in den unteren Partien der Gewandfalten über den Füssen. (Eine etwa handgrosse Fläche über dem r. Knie hat dagegen erst durch leichte Ueberarbeitung ihre Frische verloren.) Ausserdem aber war das Original in Bronze ausgeführt und die Spuren der Bronzetechnik lassen sich auch in Marmor verfolgen, namentlich in der Art, wie sich die Arme aus den Gewandmassen herauslösen, in einer gewissen Schärfe der Gewandkanten, endlich in der Anordnung des Haares und der Behandlung der Locken. Von den Feinheiten der Ausführung abgesehen steht aber der Marmor offenbar dem Originale sehr nahe und ist wahrscheinlich eine sehr tüchtige Arbeit aus der Renaissanceperiode der attischen Kunst in der besten römischen Zeit.

97. Statue des Apollo.

Parischer Marmor. H. 1,30. Aus der Sammlung Orléans in Paris. Publicirt bei Clarac 488, 1555.

Nur der Torso dieses mit der r. Schulter etwas nach der ausgebeugten Hüfte geneigten Jünglings ist antik, der an Nase und Kinn ergänzte Kopf zwar antik, aber nicht zum Torso gehörig. — Wegen eines leisen Anschwellens der Brüste glaubte man früher hier eine hermaphroditische Bildung zu erkennen. Doch ist dieselbe nicht stark genug, um bei einer Jünglingsgestalt, die offenbar auf den weichen praxitelischen Kunstcharakter zurückgeht und denselben in römischer Ausführung noch

mehr verweichlicht zeigt, Anstoss zu erregen, sei es nun, dass die Figur richtig als jugendlicher Apollo mit Leier und Plectrum ergänzt ist, oder dass sie etwa einem Bacchus angehört. Der Kopf mit Stirnband und aufgebundenem Haarschopf zeigt die typischen Formen der Venus in sehr verwaschener Ausführung.

98. Statue des Silen.

Parischer Marmor. H. 1,42. Aus der Barberinischen Sammlung in Rom. Publicirt bei Preissler Statuae insign. 5; Clarac 732, 1760; Wieseler Denkm. a. K. II, 41, 398; v. Lützow Münch. Ant. T. 21. Ergänzt sind der linke Vorderarm mit der Schale und dem darüberhängenden Gewandstück, der vordere Theil des r. Fusses und der grösste Theil des Epheukranzes und die Spitze des Schädels.

Neben einem Baumstamme, auf dem ein kleiner gefüllter Schlauch ruht, steht lässig mit etwas vorgesetztem r. Fusse ein Silen und fasst mit seiner Rechten die einst als Wasserausfluss dienende Mündung dieses Weinbehälters. In der Linken, die vielleicht ursprünglich etwas gehoben und der Schlauchöffnung mehr genähert war, hält er die (wahrscheinlich richtig ergänzte) Schale. Die Formen seines Körpers zeigen üppige Fülle. An der Brust treten nicht sowohl kräftige Muskeln als weiche Fettmassen hervor, und die l. Hüfte scheint von der Last des dicken spitz vorgewölbten Bauches nach der Seite geschoben. Recht im Gegensatz dazu stehen die kleinen zierlichen Füsse, die mit besohlten bis an die Knöchel reichenden Schuhen bekleidet sind und die Fülle der übrigen Formen nicht als auf natürlicher Plumpheit der Anlage beruhend, sondern als die Folge üppigen

bacchischen Lebensgenusses erkennen lassen. An den thierischen Ursprung des Satyrgeschlechtes erinnert die Behaarung, die an der Brust schwach, reicher am Bauch und in fast zottigen Massen an den Knieen entwickelt ist. Dem Silenskörper entspricht der ausgeprägte Typus des Kopfes. Die Kahlheit des hohen spitzen Schädels wird nur theilweise durch einen aus Epheublättern und Trauben gebildeten Kranz bedeckt, von dem breite Bänder auf die Schultern herabfallen. Um so üppiger ist im Gegensatze dazu der Bartwuchs entwickelt. Tief sind die buschigen Augenbrauen von der gefalteteten Stirn gegen die eingedrückte Nase heruntergezogen und bewirken, dass der Ausdruck sich der bekannten Sokratesphysiognomie annähert, jedoch mit einer ausgeprägten Beimischung komischen Humors. Denn mit müder Schwermuth neigt sich das Haupt stark gegen die Brust, so dass dadurch der Mund etwas verzogen wird, und scheint in tiefe Gedanken versunken über das Wechselverhältniss, in welches sein eigener Leib durch den Genuss des Weines mit dem Behälter desselben gerathen ist.

Die scharf detaillirte Behandlung der Locken des Bartes, die fast frei herausgearbeitesen Blätter des Epheukranzes, die vielfach scharf eingeritzten Härchen am Körper sind mehr der Bronze-, als der Marmortechnik entsprechend behandelt; und auch die übrigen Formen, welche trotz ihrer Fülle in der Behandlung der Oberfläche der Haut die dem Marmorstyl eigene Mürbigkeit vermissen lassen, deuten auf die Nachahmung eines Bronzeoriginals, welches der attischen Kunstentwickelung um die Zeit des Praxiteles angehören mag, während die

Ausführung des Marmors der guten römischen Zeit entspricht.

99. Kopf eines lachenden Satyrs.

Feinkörniger parischer Marmor (Grechetto). H. 0,43. Gefunden bei dem Grabe der Caecilia Metella war er zuerst im Besitze des Instituts von Bologna, kam dann in die Villa Albani und von dort über Paris nach München. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. 2, 18; Bouillon I, 72; Wieseler Denkm. a. K. II, 39, 454; vgl. Friederichs Bausteine Nr. 648. Ergänzt ist die Brust und die Hälfte des Halses. Von den durch Metalloxydation entstandenen Flecken auf der r. Seite von Stirn und Wangen führt er den Beinamen des „Fauns mit dem Flecken, colla macchia.“

Dieser Kopf eines lachenden Satyrs von lebendigstem Ausdruck, an dem eine grosse Schärfe der Formen und eine starke Politur des Marmors auffällt, wurde von Rumohr (drei Reisen S. 326) für eine Arbeit des sechzehnten Jahrhunderts erklärt, aber sehr mit Unrecht. Das scheinbar Auffällige der Behandlung erklärt sich zur Genüge daraus, dass sich der Künstler die Aufgabe stellte, ein Original aus Bronze in allen seinen Feinheiten nachzubilden, was nur dadurch mit Erfolg geschehen konnte, dass er den Marmor so viel als möglich seiner fleischigen Weichheit entkleidete, und durch starke Politur ähnliche Reflexe wie auf den glänzenden Metallflächen hervorbrachte. Unter diesem Gesichtspunkte, dessen Richtigkeit sich durch eine Vergleichung der Formenbehandlung in dem bronzenen Satyrkopfe Nr. 299 ergiebt, erscheint dieser Marmor in seiner scharfen und vorzüglichen Durchbildung alles Details als eine wirklich meisterhafte Arbeit, an der gerade durch die

Uebertragung in ein fremdes Material die scharfe Scheidung, welche die Alten zwischen Bronze- und Marmorstyl machten, sich besonders deutlich erkennen lässt. — Der thierische Character, der ausser den spitzen Ohren auch durch das struppige Haar und die bocksartige Warze am Halse äusserlich angedeutet ist, tritt durch den lüsternen Blick und den zum Lachen verzogenen Mund, in dem die Zähne sichtbar werden, auch geistig als stark ausgesprochene Sinnlichkeit hervor.

100. Bacchischer Sarkophag.

Parischer Marmor. L. 1, 85; H. 0,50. Aus Palast Braschi in Rom. Publicirt im Almanach aus Rom von Sickler und Reinhart 1811, T. 8; Wieseler Denkm. a. K. II, 36, 422; Arch. Zeit. 1859, T. 130. Ergänzt sind nur der r. Arm der Ariadne und Kleinigkeiten an den Füssen des Centauren und des vor ihm stehenden Satyrs.

Auf einem niedrigen, vierräderigen, nach rechts gewendeten Wagen ist in derselben Richtung der bärtige mit langem, losem Mantel bekleidete Bacchus gelagert. Halb neben, halb auf ihm liegt in umgekehrter Richtung auf einem untergebreiteten Kissen Ariadne, die nur leicht um den Unterkörper bekleidet dem Beschauer den blossen Rücken zeigt. Wie die Blicke beider sich begegnen, so heben sie gemeinsam mit ihren Rechten ein grosses Trinkhorn empor. Auf dem Ende des Wagens steht ein nackter geflügelter Knabe mit einer Fackel: Eros oder Hymenäus. Ein nackter Satyr mit erhobener Rechten schliesst auf dieser Seite den Zug. Ein anderer Satyr mit gefülltem Schlauch auf der Schulter schreitet neben dem Wagen im Rücken des Bacchus. Das Gespann des Gottes

bildet ein bärtiger Centaur mit einem Löwenfell um den l. Arm, der ein Trinkhorn in der Rechten erhebend nach hinten zurückblickt, und eine Centaurin, die mit einem Pinienzweige in der Rechten, ihre Linke mit einem Trinkbecher über die r. Schulter des Centauren legt. Diesem Gespanne des hochzeitlichen Paares voran fährt ein anderer zweirädriger Wagen, auf dem halb stehend und mit ihrer rechten Seite etwas zurückgewendet eine weibliche Gestalt erscheint, in langem schleierartigem Gewande, welches Hinterhaupt, Rücken, l. Arm und Hüften bedeckt, die Mitte des Körpers aber frei lässt. Ihr r. Arm, mit dem sie einen Trinkbecher hoch empor hält, wird leicht durch die Linke eines hinter ihr her schreitenden jugendlichen Satyrs mit Nebris und Pedum unterstützt. Ihrer Function nach ist sie die Brautführerin, pronuba, nympheutria, hier wahrscheinlich nicht Venus, sondern Semele, die Mutter des Bacchus. Ein geflügelter Knabe mit quer gehaltener Fackel von ähnlicher Bedeutung wie der schon erwähnte steht vor ihr auf dem Wagen, der von zwei stattlichen, mit Epheu um den Hals bekränzten Panthern gezogen wird. In ihrem muthigen Vorwärtsschreiten werden dieselben durch einen halb erwachsenen Eros zurückgehalten, der mit leichtem Gewande über dem Rücken und mit hochausgespreizten Flügeln sich zurücklehnt und gleichsam weitere Befehle erwartend zurückblickt. Hinter den Köpfen der Panther steht in Vorderansicht eine reich bekleidete und verschleierte matronale Gestalt, in der Rechten eine Schale erhebend und in der Linken eine grosse Fackel haltend: ob eine

der Ammen des Dionysos oder eine Hochzeitsgöttin, lässt sich nicht sicher bestimmen. Vor dieser Gruppe wird der kurze und dicke, von Weingenuss volle, aber in seinem Humor nicht getrübte Silen durch zwei Satyrn vom Boden erhoben und auf ihre Schultern gestützt vorwärts geschleppt. Auf der nun folgenden Nebenseite setzt sich der Zug zunächst noch fort: ein bocksbeiniger bärtiger Pan ergeht sich in lustigen Sprüngen zu den Klängen der Becken, die er mit erhobenen Händen schlägt. Ein Panther springt ihm entgegen und ein umgestürzter Becher liegt vor seinen Füssen. Den Schluss bildet eine halb-bekleidete Bacchantin, die mit einem Tambourin in der erhobenen Linken sich mit der Rechten auf einen Felsvorsprung stützt und nach dem ankommenden Zuge zurückwendet. — Auf der entgegengesetzten linken Nebenseite stehen sich links ein von hinten gesehener Satyr, mit Nebris und Schlauch auf der l. Schulter und dem Thyrsus in der Rechten, und ein bocksbeiniger unbärtiger Pan mit einer Tänie im Haar gegenüber, der im linken Arm eine spitze Amphora trägt, in der erhobenen Rechten eine kurze Fackel emporhält und das r. Bein auf eine felsige Erhöhung setzt. — Die Arbeit ist sorgfältig und zeigt den Charakter guter Sarkophagarbeiten aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts n. Chr.

101. Statue eines sitzenden Satyrs.

Parischer Marmor. H. 1,29. Aus der Sammlung Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. IV, 65; Clarac 734 B, 1746. Nur der Torso und der Kopf sind antik; an letzterem aber

Nase, Unterlippe, Kinn und die Extremitäten des Pinienkranzes ergänzt.

Die Vergleichung einer Herculanensischen Bronze (Clarac 719, 1720) zeigt, dass der Torso richtig zu einer halb sitzenden, halb liegenden Figur ergänzt ist, die sich mit dem l. Arm auf einen Schlauch stützt, während sie, durch den Wein jeglicher Sorge entbunden, in fröhlicher Laune und Behagen mit den Fingern der Rechten ein Schnippchen schlägt. Nur die l. Hand bedarf vielleicht einer Veränderung, indem dieselbe auf dem sonst ganz übereinstimmenden Bilde einer Münze von Nicaea (Arch. Zeit. 1869, T. 23,1) ein nach unten gewendetes Pedum nachlässig gefasst hält. In den Formen des Körpers und in dem durch Satyrohren und Hörnchen verstärkten sinnlichen Ausdrucke des Kopfes sind die Spuren eines vortrefflichen Originals noch deutlich erkennbar, und die Vergleichung des Barberinischen Fauns vermag den Maasstab dafür abzugeben, welche Verdienste demselben der mittelmässigen römischen Marmorcopie gegenüber eigen gewesen sein mögen.

102. Jugendlicher gehörnter Pan.

Kopf aus pentelischem Marmor. H. 0,39. Früher im Besitze Winckelmann's und deshalb als „der Faun W.'s" bekannt, später in Villa Albani. Publicirt von Winckelmann Mon. ined. 59; vgl. Gesch. d. Kunst V, 1, 8; Piroli Mus. Nap. II, 20. Ergänzt sind die Nase und die Oberlippe, der halbe Hals und die Brust.

Sehr irrthümlich hat Schorn angenommen, dass die kleinen Hörnchen durch eine moderne betrügerische Ueberarbeitung der Stirn und der Haare hervorgebracht schienen, die auch den oberen

Theil der Ohren nicht verschont habe. Nicht nur sind diese Theile unberührt, sondern es beruht auf ihnen ein so wesentlicher Theil des Ausdrucks, dass ohne sie der Zusammenhang der übrigen Formen kaum verständlich sein würde. In dem halb geöffneten, leise nach oben gezogenen Munde bemerkt man einen Zug verliebten Schmachtens und sinnlichen Verlangens, mit welchem auch der nicht fixirte Blick, der etwas schwimmende Ausdruck der Augen durchaus übereinstimmt. Nicht weniger spricht sich dieses unbestimmte Sehnen in der sanften, einem energischen Streben durchaus entgegengesetzten Neigung des Kopfes aus. Das Gesicht ist allerdings, wie Winckelmann bemerkt, „ein wenig abgezehrt und mager", aber wohl kaum so, „dass man sagen möchte, der Künstler habe in diesem Faun das Bild der leidenschaftlichen Liebe vorstellen wollen, welche die Anmuth des Gesichts verscheucht und die Lebenskraft verzehrt." Vielmehr befindet sich der hier dargestellte Dämon in einem Lebensalter, in welchem sich weiche Fülle der Formen durch üppigen Lebensgenuss noch nicht entwickelt hat, wohl aber das sinnliche Verlangen der Liebe eben erwacht, ohne noch zu vollem Bewusstsein gelangt zn sein. Es ist gewissermassen das Seitenstück des praxitelischen Eros, aber nach der Richtung der sinnlichen (im Gegensatz zur geistigen) Liebe, als deren eigentliche rRepräsentant Pan zu betrachten ist, der von den Alten keineswegs immer in derb entwickelter Bocksnatur, sondern auch in blühender Jünglingsgestalt dargestellt worden ist. Aber je mehr die Züge derber Sinnlichkeit im Ausdrucke durch den Zauber der Kunst verdeckt und

veredelt erscheinen, um so weniger durfte der Künstler darauf verzichten, durch äussere Zeichen wie die Hörnchen, die spitzen Ohren, das leicht aufspriessende, wenn auch dann wieder weich herabfallende Haar, auf die sinnliche Grundlage in der Natur dieses Dämon bestimmt hinzuweisen. — Die Ausführung, obwohl erst aus römischer Zeit, scheint die Formen eines vorzüglichen Originals sehr gut wiederzugeben. Eine gewisse Schärfe, die unerachtet der grossen Weichheit in der Begrenzung der Flächen hervortritt, so wie die Knappheit der jugendlichen Formen deuten darauf hin, dass dieses Original in Bronze gearbeitet war.

103. Statue des Bacchus.

Pentelischer Marmor; der Kopf parisch. H. 1,60. Aus der Akademie der bildenden Künste. Publicirt bei Clarac 678 B, 1583. Ergänzt sind die Nase, ein Theil des Halses, der ganze r. Arm, der l. von der Hälfte des Oberarms an, die Beine von den Knieen abwärts, der Tiger. Die obere Hälfte des Stammes ist alt, aber überarbeitet.

Das Motiv eines mit dem l. Ellenbogen auf einen Baumstamm gelehnten Jünglings, der den entlasteten l. Fuss etwas vorsetzt und durch den über das Haupt gelegten r. Arm die Brust frei aufathmen lässt, ist besonders durch die Statue des Apollino in Florenz allgemeiner bekannt, aber, wie analoge Motive der praxitelischen Kunst, in vielfachen Modificationen theils für Gestalten des Apollo, theils für Bacchus verwendet worden. Bei dem Mangel antiker Attribute kann hier also die Bestimmung des Namens nur von der Beurtheilung der Körperformen abhängen, die namentlich in der

Gegend der Hüften eine fast weibische Breite haben. wie sie mehr dem Bacchus als dem Apollo zukommt. — Der antike, aber nicht zur Statue gehörige Kopf ist der eines Bacchus mit Epheukranz und Tänie in dem leicht gewellten Haar. Die Ausführung ist flüchtig, aber der weiche Charakter des Gottes im Ganzen wohl ausgedrückt.

104. Statue der Venus.

Parischer Marmor. H. 1,40. Von Pacetti in Rom gekauft. Publicirt bei Clarac 613, 1375. Ergänzt sind der Kopf, die Finger der l. und einige der r. Hand, so wie der Schwanz des Delphins.

Die Figur hat mit der knidischen (vgl. Nr. 131) die Motive der Stellung und der r. Hand gemein, unterscheidet sich aber von ihr durch die Bewegung der linken, welche, ohne ein Gewand heraufzuziehen, fast bis zur Höhe des Busens erhoben ist, indessen gewiss nicht, um den Apfel als Preis der Schönheit aus der Hand des Paris zu empfangen. Eher lässt sich vermuthen, dass sie einen Spiegel hielt, um darin ihre Reize zu prüfen. Römische Arbeit ohne besonderen Werth.

105. Satyrstatue.

Grobkörniger parischer Marmor. H. 1,77. Aus Palast Ruspoli in Rom. Publicirt bei Clarac 728, 1744. Ergänzt sind die Finger der r. Hand mit der Flöte und Kleinigkeiten am Pantherfelle. Die Nasenspitze und der kleine Finger der l. Hand sind nur angesetzt.

Wohl keine andere Statue aus dem Alterthume findet sich in so zahlreichen antiken Wieder-

holungen wie diese, so dass es nahe liegt, in dem Original den vorzugsweise berühmten Satyr, den Periboëtos des Praxiteles zu vermuthen, wenn sich auch dafür ein sicherer Beweis noch nicht hat beibringen lassen. Praxitelisch ist jedenfalls das Motiv dieses Satyrs, der, mit dem r. Arm auf einen Baumstamm gelehnt, den r. etwas zurückgezogenen Fuss ganz entlastet hat und der ausgebogenen l. Hüfte durch den eingestemmten Arm einen leichten Halt gewährt, welcher dabei die schräg über die Brust gezogene Nebris leise nach hinten schiebt. Die Flöte in der Rechten ist zwar Restauration, aber durch Reste anderer Wiederholungen gesichert und gehört zudem nothwendig zum Motiv der Statue, die, wie der gemalte Anapauomenos des Protogenes mit den Flöten, sichere Ruhe und Behaglichkeit ausdrücken soll. Das Alter ist vom Künstler so gewählt, dass das derbsinnliche Element in der Natur älterer Satyrn zls erst im Keime vorhanden nur leise angedeutet au werden brauchte. Indem er von den thierischen Natur nur die spitzen Ohren beibehielt, deutete er in dem über der Stirn aufspriessenden Haar frische Munterkeit, in den etwas hinaufgezogenen Mundwinkeln einen leise spöttischen Zug, in der leisen Neigung des Kopfes und in dem schwimmenden Blicke das Erwachen sinnlichen Verlangens an. In der Fügung der Glieder zeigt sich nirgends energische Spannung, sondern behagliche Lässigkeit. Die Formen des Körpers aber sind nicht durch kräftige Thätigkeit und Anstrengung entwickelt, sondern durch freie Gunst der Natur weich und blühend entfaltet und daher vorzugsweise zur

Darstellung in Marmor geeignet. Die vorliegende Replik aus römischer Zeit hat das Verdienst, dass die Ausführung noch besonders auf die Qualität des Marmors Rücksicht genommen und dadurch einen harmonischen Eindruck grosser Weichheit und Rundung erreicht hat, wenn auch bei genauerer Betrachtung im Einzelnen (z. B. an den Unterschenkeln) ein Mangel an Feinheit in der Zeichnung und Durchbildung der Form sich nicht verkennen lässt. — Als Beiwerk hat der Künstler am Stamme eine Traube und neben dem l. Fusse eine Ciste mit darauf liegender Silensmaske angebracht.

106. Satyrstatue.

Parischer Marmor; der Kopf von anderer Hand und von attischem Marmor. H. 1,81. Die Differenz der Höhe zwischen Nr. 105 und 109 beruht auf der verschiedenen Dicke der Plinthe. Ebenfalls aus Palast Ruspoli. Publicirt bei Clarac 728, 1745. Ergänzt sind die Nase, Lippe und Kinn, die r. Hand mit der Flöte und der kleine Finger der l. Hand.

Nur in dem Beiwerk unterscheidet sich diese Statue von der vorigen. Die Ciste ist weggelassen; am Stamme ist eine Hirtenflöte und ein krummer Stab mit Henkel (Lagobolon). Die Ausführung ist im Einzelnen präciser und feiner, macht aber einen weniger harmonischen Eindruck. Der Kopf ist zwar antik, aber von verschiedenem Marmor und einer andern Replik dieser Satyrstatue entnommen.

107. Statue eines jugendlichen Athleten.

Parischer Marmor. H. 1,36. Von Roger in London gekauft. Publicirt bei Clarac 913, 2328. Ergänzt sind der Kopf, der ganze r. Arm, die l. Hand mit dem unteren Theile der Palme, das r. Bein von der Mitte des Schenkels und der l. Fuss nebst der Basis.

Die Ergänzung des Kopfes als Augustus lässt sich in keiner Weise rechtfertigen. Der Körper stellt einen Jüngling mit hocherhobener Rechten dar, der in der Linken die Palme als Zeichen des Sieges im Wettkampfe hält. Ausserdem hängt über dem l. Arme und dem als Stütze dienenden Baumstamme ein leichtes Gewand, das an der Aussenseite das Aussehen eines Thierfelles hat, ob in bestimmter Absicht, lässt sich bei der Flüchtigkeit in der Ausführung, die überhaupt an der ganzen Figur ziemlich nachlässig ist, nicht sicher entscheiden.

108. Statue des Bacchus.

Parischer Marmor. H. 1,80. Aus Palast Bevilacqua in Verona. Publicirt bei Maffei Verona illustrata (1732, fol.) III, p. 226, XII und bei Clarac 678 B, 1584. Ergänzt sind kleine Stücke am Halse, die Finger der r. Hand, mit dem Kantharus, der l. Unterarm und einige Stücke des Thyrsus.

Das Haupt mit dichtem Epheukranz und breitem Diadem geschmückt, den unteren Theil des Körpers mit dem Mantel umgeben, von dem ein Zipfel hinten bis auf die l. Schulter gezogen ist, hält der Gott in der Rechten den Kantharus, in der Linken den mit Blattwerk überzogenen Thyrsus. Zu seiner Linken am Boden sitzt ein Panther, der

die Pfote auf einen umgekehrten Rehkopf legt. Die Anlage der Figur ist gut, ermangelt aber in der aus der späteren römischen Zeit stammenden Ausführung der Feinheit und erscheint etwas zu rundlich und schwer.

109. Statue eines schlauchtragenden Satyrknaben.

Parischer Marmor. H. 0,73. In Rom gekauft. Publicirt bei Clarac 728, 1747. Ergänzt sind beide Vorderarme und Hände, Stückchen am Kranz und der Nebris, die Beine von den Knieen an und der Stamm.

Ein kleiner Satyrknabe mit Spitzohren, Pinienkranz auf dem Haupte und leichter Nebris auf Brust und Rücken schreitet mühsam voran unter der Last eines Schlauches, dessen Mündung er vorn mit der Rechten gefasst hat, während der l. Arm nach hinten zurückgereckt ist, um ihn nicht von der Schulter herabgleiten zu lassen. Ein kranzartiges Zeichen auf dem Vordertheile des Schlauches ist vielleicht Zeichen der Weinsorte. — Die Lebendigkeit und Munterkeit der Auffassung, das anmuthige Spiel der Linien deuten auf eine Erfindung aus der Zeit der ersten Nachfolger Alexanders, in welcher, der gleichzeitigen Entwickelung des Idylls in der Poesie entsprechend, auch in der Plastik das Genre und die Kinderbildung grössere Pflege fand. Die Ausführung ist durchaus römisch und zeigt im Einzelnen, wie in dem etwas schiefen Gesicht, dem tief ausgearbeiteten Munde, den Ohren und dem Kranze, den flatternden Theilen der Nebris eine zu grosse Schärfe, die dem Marmor nicht

angemessen erscheint, aber auf ein sehr sorgfältig durchgebildetes Bronzeoriginal zurückschliessen lässt.

110. Colossalkopf der Venus.

Parischer Marmor. H. 0,62. Bei Cumae gefunden. Ergänzt sind der obere Theil des Schädels von der Spitze der Stirn an, die Nase, die Ober- und Unterlippe, das Bruststück.

Der richtige Eindruck dieses Kopfes wird wesentlich durch die mangelhafte Ergänzung des Oberschädels beeinträchtigt. Dem Ideal des Venus entsprechend, das hauptsächlish auf dem etwas verschwimmenden Ausdrucke der Augen beruht, ist die Stirn schmal nach vorn gebaut und bildet daher am Ansatz der Haare einen etwas scharfen Winkel mit dem Oberschädel. Zur Ausgleichung pflegte den Künstlern das über der Stirn zum Korymbos aufgebundene Haar zu dienen, wie es sich an der mediceischen, der capitolinischen Venus, so wie an dem Kopfe der Glyptothek Nr. 139 findet. Erst durch Hinzufügung dieses Haarschmuckes stellt sich auch in dem Kopfe von Cumae die Harmonie der Formen her und lässt sich die Grossartigkeit der ganzen Anlage richtig beurtheilen. Die Ausführung ist mehr geistreich flüchtig als in allen Einzelheiten sorgfältig und scharf durchgebildet; und es dient also dieser Kopf zur Bestätigung der Beobachtung, dass die auf dem Boden Campaniens gefundenen Sculpturen häufig durch die genannten Eigenschaften in einen gewissen Gegensatz zu der strengeren Schule der Bildhauerei in Rom treten.

111. Statue eines Knaben auf einem Delphin.

Parischer Marmor. H. 0,75. Aus der Sammlung Braschi. Publicirt bei Clarac 749 A, 1841. Ergänzt sind der r. Arm mit Kopf und Vordertheil der Schlange, der l. Unterarm, der Kopf des Delphins mit der Hälfte der Basis.

Ein kleiner mit leichter Nebris bekleideter Knabe sitzt quer auf einem nach r. gewendeten Delphin, indem er sich mit der Linken auf dessen Kopf stützt. In der erhobenen Rechten hält er eine Schlange, mit der er den Delphin antreiben zu wollen scheint, nach welchem er halb unwillig herabblickt. Die Beziehung der Gruppe auf den durch einen Delphin geretteten Melikertes-Palaemon lässt sich nicht begründen. Die ganze Arbeit ist rein decorativ, etwa zum Schmucke eines Wasserbassins in einem Garten bestimmt; Nebris und Schweif des Dephins sind sogar nur flüchtig und erstere ganz charakterlos skizzirt; das Haar endlich und der Ausdruck des Kopfes machen einen so modernen Eindruck, dass das Alterthum dieser Gruppe in keiner Weise verbürgt werden kann.

112. Statue der Libera.

Parischer Marmor. H. 1,70. Aus Palast Bevilacqua in Verona. Publicirt bei Clarac 690, 1621. Ergänzt sind der Kopf und die Brust bis zum Ansatz des Gewandes, beide Vorderarme mit den Attributen und kleine Stücke am Kopfe der Nebris.

Die Statue bildet das Seitenstück zu dem Bacchus Nr. 108 und ist desshalb als dessen Gemahlin Libera oder Ariadne zu erklären. Auf

dem r. Fusse stehend wendet sie sich etwas nach links und scheint ihren Blick nach dem Attribute der Linken zu richten. Ihre Bekleidung ist ein dünnes Untergewand, das von der r. Schulter herabgeglitten ist, und ein von der r. Hüfte über die l. Schulter geschlagener Mantel. Ausserdem ist über das Untergewand nach Art einer Nebris ein Fell geknüpft, das, obwohl an der Kopfhaut etwas beschädigt, doch ziemlich sicher als das eines Ferkels bestimmt werden kann.

113. Statue der Diana.

Parischer Marmor. H. 1,56. Aus Palast Braschi in Rom. Publicirt bei Clarac 449, 790; v. Lützow Münch. Ant. T. 7. Ergänzt sind der Kopf und Hals, der halbe Vorderarm mit den Aehren, der l. Arm mit dem Füllhorn.

Durch die Ergänzungen Thorwaldsens ist aus dieser Figur irrthümlich eine Ceres gemacht worden. Es ist vielmehr die jungfräuliche Diana, fast ruhig stehend, so dass nur das etwas nach aussen zurücktretende r. Bein auf ein langsames Wandeln hindeutet. Unter dem langen an der r. Seite offenen Chiton trägt sie noch ein feines Hemd mit geknöpften kurzen Aermeln; über demselben einen dem Diploïdion des ionischen Chiton ziemlich entsprechenden Ueberwurf bis zu den Hüften herab, der hier als besonderes Gewandstück behandelt ist. Quer über die Brust läuft das Band, an welchem auf dem Rücken der Köcher getragen wurde, der indessen hier niemals angefügt gewesen zu sein scheint. Welche Attribute die Hände hielten, lässt sich nicht bestimmt entscheiden, wahrscheinlich

Bogen und Fackel. Mehrfache (ebenfalls meist falsch restaurirte) Wiederholungen zeigen, dass der Composition dieser Figur ein berühmtes Original zu Grunde liegen muss; und die edlen, weder zu breiten noch zu schlanken Verhältnizse, so wie die einfachen, aber doch z. B. der Eirene Nr. 96 gegenüber schon verfeinerten Gewandmotive weisen auf die Zeit der jüngeren attischen Schule oder die Kunstrichtung des Praxiteles hin, welcher der Charakter einer jungfräulich reinen und mädchenhaften und doch der Hoheit nicht entbehrenden Stille und Ruhe sehr wohl entspricht. Das Münchener Exemplar, wenn es auch nicht als das Original eines griechischen Meissels betrachtet werden kann, zeichnet sich doch durch relative Vorzüglichkeit der Ausführung aus. Es scheint zu denjenigen Werken der besten römischen Zeit zu gehören, die im Anschluss an griechische Originale nicht einfach nach denselben copirt, sondern von den ausführenden Künstlern mit Hülfe eines Modells nochmals sorgfältig durchgebildet wurden. Hieraus erklärt sich vielleicht die etwas zu scharfe Betonung, welche der Einfachheit der Anlage gegenüber die sogenannten Augen der Gewandfalten in der Ausführung erfahren haben.

114. Gruppe der Silen mit dem Bacchuskinde.

Griechischer Marmor. H. 1,99. Aus Palast Ruspoli in Rom. Publicirt bei Clarac 676, 1556. Die Gruppe ist sehr stark ergänzt und ausgeflickt. Selbst der Kopf des Silen scheint, freilich genau nach andern antiken Wiederholungen der Gruppe, von neuerer Hand gearbeitet. Die hauptsächlichsten Ergän-

zungen sind: die beiden Vorderarme und Hände, die linke Schulter; die vorderen Theile des Bauches und der Oberschenkel und verschiedene Stücke der Unterschenkel und Füsse; am Knaben die Nase und Oberlippe, der r. Arm und die l. Hand.

Nach dem beliebten Motiv der praxitelischen Kunst steht in dieser Gruppe der Silen mit dem l. Arme, auf dem die Nebris hängt, an einen von Reben umzogenen Baumstamm angelehnt und auf dem r. Fuss ruhend, während der entlastete l. Fuss leicht vorgesetzt ist. In seinen Armen ruht der kleine nackte, nur durch einen Epheukranz charakterisirte Bacchus, auf den er mit liebender und fast ehrerbietiger Sorgfalt den Blick richtet. An seinem mit Epheu bekränzten bärtigen Haupte sind fast alle Zeichen des thierischen Ursprungs verwischt, und selbst die spitzen Ohren verschwinden fast in dem Kranze. Aus den milden Zügen spricht nicht bacchische Ekstase, sondern die Weisheit des von Sorgen unberührten, behaglichem Lebensgenusse ergebenen Zechers. Am Körper tritt nur in der etwas schlanken und sehnigen Anlage der Beineei ne Spur der Satyrnatur hervor, während die Folgen genussreichen Lebens in der Fülle des Leibes immer noch massvoll angedeutet sind. In der ganzen Gruppe herrscht der Ausdruck ruhigsten Behagens und innerer Befriedigung, der auch äusserlich durch die vollendete Harmonie aller Linien unterstützt wird. Dass auch die Alten diesen Zauber empfanden, lehren mehrere Wiederholungen dieser Gruppe, die auf ein berühmtes Original zurückweisen, wenn es auch nicht gestattet ist; dasselbe in dem von Plinius (36, 29) an-

geführten Satyr eines unbekannten Meisters zu erkennen: qui ploratum infantis cohibet (vergl. E. Petersen: Ann. d. Inst. 1863, p. 391).

115. Hochzeit des Neptunus und der Amphitrite.

Relief aus parischem Marmor. L. 8,88; H. 0,79. Ehemals im Palast Santa Croce in Rom, dann im Besitze des Cardinals Fesch. Publicirt von Jahn in den Ber. d. sächs. Gesellschaft 1854, p 160 ff. Taf. III—VIII. Ergänzt sind ausser verschiedenen Kleinigkeiten, darunter fast sämmtliche Nasenspitzen, der l Arm nebst Hand der Frau auf dem Stier, Arme und Kopf des folgenden Eros, die Hörner der Leier, die Muschel und beide Vorderarme des vorderen Triton, ein Theil der Schale in der Linken der einen Nereide; der l. Arm und Flügel des Eros hinter ihr, der ganze schwebende Eros neben dem Pfeiler, mit Ausnahme der unteren Hälfte des Flügels, Kopf und halber Hals des Seedrachen; die drei Köpfe der letzten Gruppe, nebst Theilen der r. Arme beider Frauen. Da nirgends der Grund des Reliefs weggebrochen war, sondern nur die hervortretenden Theile, so war überall in den am Grunde haftenden Resten derselben eine sichere Basis für die Ergänzungen gegeben.

Den Inhalt der Darstellung bildet der Hochzeitszug des Neptun und der Amphitrite. Das Paar sitzt auf einem nach links gewendeten zweiräderigen Wagen mit hoher drapirter Lehne. Neptun mit vollem Barte und Haar, welches durch eine königliche Binde zusammengehalten wird, und mit einem um die Hüften geschlagenen Mantel bekleidet, während ein wahrscheinlich metallener Dreizack in seiner Linken geruht zu haben scheint, lenkt mit der Rechten die Zügel. Zu seiner Rechten sitzt Amphitrite in den bräutlichen Schleier gehüllt, den sie züchtig mit der Linken noch mehr zusammenfassen zu wollen scheint. Gezogen wird

der Wagen von zwei jugendlichen Tritonen, denen die Zügel um den Leib gelegt sind. Statt der bei gewöhnlichen Hochzeiten üblichen Flöte bläst der eine die seinem Element angemessenere Muscheltrompete, der andere rührt die Seiten der Leier. Ihnen entgegen kommt, quer auf einem Seerosse sitzend, eine mit reichem Doppelgewande und einem matronalen Kopftuche bekleidete Nereide, welche dem Gespanne zwei brennende Fackeln entgegenhält, in ihrer Bedeutung als Brautmutter ganz der Semele des Sarkophags Nr. 100 entsprechend, hier offenbar die Mutter der Amphitrite, die Okeanide Doris. An diese das Centrum bildende Doppelgruppe schliesst sich auf jeder Seite eine andere Doppelgruppe von je drei Frauengestalten an: links zunächst auf einem Seestiere, der von einem auf dem Fischleibe des Seerosses sitzenden Eros gelenkt wird, eine jugendliche Gestalt in leichtem Untergewande und Mantel um die Hüften, welche auf beiden Händen ein Schmuckkästchen trägt; dann zwei andere auf dem Rücken eines centaurenartig gebildeten jugendlichen Triton und eines von diesem am Zügel geführten Seedrachen. Die eine, fast ganz verdeckt, hält vor sich einen grossen breiten Gegenstand von unerklärter Bedeutung*); die andere, mit breitem Busenbande und leichtem Mantel um die Hüften, wendet dem Beschauer den Rücken und deutet mit ihrer Linken gegen die Mitte der Composition, wohin auch ihr

*) Der „einer Deichsel ähnliche Gegenstand" unmittelbar darunter ist der in das Gewand eingeschlagene l. Arm des Triton.

Blick gerichtet ist. Dem Wagen des Neptun folgt zunächst wieder eine einzelne Nereide mit Busenband, dünnem Untergewande und Mantel um die Hüften. Zwischen die Windungen des Körpers eines Seerosses hingelagert, so dass sie dem Beschauer den Rücken zukehrt, hält sie nach der Mitte zu auf ihrer Linken eine Schale, in der Rechten ein Gefäss zum Eingiessen. Ein auf den Vorderfüssen des Rosses stehender Eros lenkt die Zügel; ein anderer sitzt auf einer hinteren Windung des Thieres und schaut ruhig nach aussen. Es folgen wiederum neben einander zwei weibliche Gestalten auf einem Seedrachen, dessen Zügel von einem voranschwebenden Eros gehalten werden, und einem sehr ruhigen und desshalb wohl richtig als bärtig restaurirten Triton. Die eine der Frauen, nur theilweise sichtbar, ohne Attribute, blickt nach der Mitte; die andere, in leichtem, gegürtetem Chiton und Mantel, mit einem blattförmigen Fächer in der Rechten und einem flachen unbestimmten Gegenstande auf dem Schoosse, wendet sich nach rückwärts. — Obwohl für die weiblichen Gestalten in einem Chor von Meergöttern die Benennung von Nereiden als eine allgemein gültige festgehalten werden muss, so gestatten doch hier die Dreizahl auf beiden Seiten und die auf Schmuck und Putz bezüglichen Attribute, diese Gruppen in ihrer Bedeutung den bei olympischen Hochzeiten thätigen Dreivereinen von Grazien und Horen durchaus gleichzustellen. Die Composition erhält dadurch einen bestimmten Abschluss und stellt sich in ihren Elementen der bekannten Aldobrandinischen Hochzeit durchaus an die Seite, nur dass die Scene

nicht in das Brautgemach verlegt ist, sondern einen früheren Moment, die feierliche Ueberführung der Braut in die Behausung des Bräutigams in festlichem Zuge schildert.

Auffällig muss es erscheinen, dass von dem Element, ausserhalb dessen es für Tritonen und Seethiere kein Leben giebt, nemlich vom Wasser, in dem ganzen Relief sich nicht einmal eine Andeutung findet, dagegen die letzten Frauengruppen auf beiden Seiten von den andern durch rein architektonische Pilaster geschieden sind. Diese können ihre Erklärung nur darin finden, dass das Relief ursprünglich als Theil eines architektonischen Ganzen gearbeitet war, wahrscheinlich als Fries an der Vorderwand der Cella eines sechssäuligen Tempels, so dass die etwas breitere centrale Doppelgruppe sich über der Thür befand, die isolirten Nereiden den zunächst folgenden Intercolumnien, die Pilaster den Ecken der Cella, die Nereidenpaare der Breite der Seitenhallen entsprachen.

Auf eine solche Anwendung deutet auch die Composition selbst hin, die mit grösster Kunst so geordnet ist, dass, obwohl sich die verschiedenen Gruppen nach dem architektonischen Centrum zu bewegen und materiell dort auf einander zu stossen scheinen, der Beschauer dennoch den Eindruck empfängt, als bewege sich der gesammte Zug nach einer einzigen Richtung hin vorwärts. Durch eine perspectivische Neigung der Rücklehne des Wagens und durch die ovale Form des Rades, so wie dadurch, dass der eine der ziehenden Tritonen in Vorderansicht gebildet ist, erhält nemlich der ganze Wagen eine Wendung nach aussen, gegen den

Beschauer zu, währeud eben so auch das Seeross der Doris sich nach aussen dreht, so dass beide Gruppen sich nicht begegnen, sondern von zwei fast entgegengesetzten Seiten aus dem Beschauer entgegen zu kommen scheinen. Dass aber ferner die beiden Flügel, welche sich an diese Spitzen des Zuges anschliessen, gewissermassen nach hinten zurückweichen, ist durch das besondere Maass der Ausführung erreicht worden. Die voraussetzliche Aufstellung des Werkes unter der Vorhalle eines Tempels verlangte überhaupt eine mehr massige Behandlung, indem bei der nicht vollen Beleuchtung zu feine Details dem Blicke verloren gegangen sein und noch dazu die Wirkung der Massen zerstört haben würden. Je mehr aber die Entfernung vom Mittelpunkte wächst, um so mehr nimmt auch das Maass der Ausführung ab, so dass gegen die Enden zu die Arbeit wie vernachlässigt und fast nur in grossen Massen skizzirt erscheint. Gerade dadurch ist aber erreicht, dass das Auge bestimmt auf die Mitte hingeführt wird, dass diese dem Beschauer entgegen zu kommen scheint, während die Flügel noch in einiger Entfernung zurückbleiben.

Dieser weisen Oekonomie der Ausführung gegenüber erscheint die Fülle der Phantasie in der Erfindung in um so glänzenderem Lichte. Der einfache Grundgedanke der Composition ist durch die phantastischen Körper der Meerthiere zur reichsten Mannigfaltigkeit der Linien entwickelt, in welche sich namentlich die weiblichen Figuren wie ungesucht, aber mit einer auf das Feinste berechneten Grazie einfügen. Der Gefahr aber, bei der

Darstellung dieser Geschöpfe des feuchten Elements in den Charakter des zu Weichen und Verschwommenen zu verfallen, ist besonders dadurch vorgebeugt, dass sich Alles auf der Grundlage einer bestimmten architektonischen Gliederung aufbaut, die dem Ganzen eine feste und kräftige Haltung verleiht. Der Charakter tiefer Melancholie und Leidenschaft, der sonst in antiken Bildungen der Meerwesen stark ausgedrückt ist, darf schon aus Rücksicht auf die festliche Hochzeitsfeier hier nicht überwiegend hervortreten. Aber der Gott verleugnet wenigstens sein Element nicht, theils in der breiten Brust des kräftigen Seemanns und dem etwas feuchten und schweren Haar, theils in der Neigung und dem etwas trüben Ausdruck des Hauptes, der weniger auf die ruhige Energie eines Zeus, als auf die Möglichkeit wilder pathetischer Erregung hindeutet; und ein verwandter Charakterzug, eine gewisse leicht empfindliche Reizbarkeit, lässt sich auch in der jugendlichen Munterkeit und Frische der Tritonen nicht verkennen. Ueberall aber waltet frisches gesundes Leben ohne Affectation und ohne Streben nach blos sinnlichem Reiz. — Das Werk zeigt also nach allen Richtungen hin Vorzüge, wie sie von einer römischen Arbeit nicht mehr erwartet werden dürfen; man vergleiche nur z. B. den Fries im Römersaale Nr. 206; und es muss daher durchaus als eine griechische, originale Schöpfung betrachtet werden. Die Erfindung deutet auf die Zeit einer noch ungeschmälerten Schöpfungskraft; die Ausführung zeigt die vollständigste Herrschaft über die Mittel der Darstellung, ordnet aber dieselben höheren Zwecken, sei es dem Verhältniss

zum architektonischen Ganzen, sei es der geistigen Bedeutung des Gegenstandes in bestimmter Weise unter. Der Inhalt selbst erinnert an die Kunstrichtung des Skopas; eines seiner Hauptwerke: Neptun, Thetis, Achill und ein Chor von Meerdämonen, wahrscheinlich aus Kleinasien entführt, stand im Tempel des Domitius zu Rom in der Region des Circus Flaminius (Plin. 36, 26). In derselben Region liegt der Palast Santa Croce, in welchem das Münchener Relief früher aufgestellt war; und wenn leider auch bestimmte Nachrichten darüber fehlen, ob es in unmittelbarer Nähe desselben aufgefunden worden ist, so entbehrt doch die Vermuthung von Urlichs (Skopas S. 128) nicht einer gewissen Wahrscheinlichkeit, dass nemlich der Fries mit der Statuengruppe in enger Verbindung gestanden habe, und, wenn er nicht eine Arbeit von der Hand des Skopas selbst sei, doch zu diesem Künstler in einem ähnlichen Verhältnisse stehe, wie der Fries des Parthenon zu den eigentlichen Originalwerken des Phidias.

116. Pflege des Bacchuskindes.

Vorderseite eines Kindersarkophages aus parischem Marmor. Br. 0,95; H. 0,34. Aus Villa Albani. Publicirt bei Winckelmann Mon. ined. 52; Millin Gal. myth. 58, 229; Piroli Mus. Nap. I, 76.

Die mittlere der drei Scenen zeigt die Vorbereitungen zum Bade als der ersten Pflege, deren das neugeborne Bacchuskind bedarf. Es liegt auf dem Schoosse einer sitzenden halbbekleideten Nymphe, während eine andere vor ihr stehende aus einem

Gefässe Wasser in ein vor ihr am Boden stehendes Becken giesst. Beide tragen Busenbänder. In der zweiten Scene (r. vom Beschauer) wird der junge Gott von seiner Umgebung bereits als künftiger Herrscher bewillkommnet; mit leichter Nebris und einem thyrsusartigen Rebstamme scheint er auf den Händen eines sitzenden Satyrs, seines Pflegers, zu stehen, auf dessen Kopf er zugleich die r. Hand stützt. Sein vor ihm zitzender alter Erzieher Silen richtet aufmerksam den Blick auf seinen Zögling. Mehr im Hintergrunde begrüssen ihn zwei Frauen. In der dritten Scene reitet er auf einem Ziegenbocke und schleppt die mystische Schwinge auf seinen Schultern; ein Satyr mit Thyrsus geht voran und führt das Thier; nebenher schreiten eine Frau und, wie es scheint, Priap mit Kopftuch und weitem Mantel.

117. Drei weibliche Halbfiguren.

Fragmentirtes Marmorrelief von der Insel Delos. H. 0,34; Br. 0,48.

Altgriechisch, aber leider fast unkenntlich geworden. Die zwei äusseren Figuren sind im Profil nach links gewendet, die mittlere mit dem Gesicht nach vorn. Wahrscheinlich trugen alle einen Schleier auf dem Haupte, der aber nur an der mittleren deutlich erkennbar ist.

118. Marmorfragment vom Wandgesimse des Erechtheums zu Athen.

H. 0,50; Br. 1,30.

Scharf und hochgearbeitete, sehr wohl erhaltene Verzierungen von Anthemien, Eier- und Blattstab.

119. Marmorfragment vom Tempel des Apollo Epikurios bei Phigalia.

H. 0,36; Br. 0,41.

Flacher gearbeitetes und stärker verwittertes Blattornament.

VII. Niobiden-Saal.

Die Ornamente der Decke sind von Schwanthaler d. Ä. modellirt.

120. Portraitstatuette.

Carrarischer Marmor. H. 0,57. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. IV, 23; Clarac 845, 2133. Ergänzt sind der Kopf, die rechte Seite und das l. hintere Bein des Stuhls. Ausserdem fehlt die wahrscheinlich ausgeschweifte Rücklehne.

Auf einem bequemen Stuhle mit untergelegtem Kissen sitzt ein ältlicher Mann, welcher die mit starken Sandalen versehenen Füsse auf einen niedrigen Schemel setzt und die Hände ruhig auf dem Schoosse kreuzt. Ein weiter Mantel umhüllt in reichen Massen seinen Körper. Ganz falsch und ausserdem in sehr schlechter Ausführung ist der Kopf als der eines Barbarenkönigs ergänzt, während man den eines Philosophen oder eines Dichters erwartet. Die Ausführung der Figur ist römisch und ohne besonderes Verdienst; die Erfindung aber geht trotz einer gewissen Schwere in der Gewandung auf ein griechisches Vorbild zurück.

121. Fragment einer Brunnenfigur.

Parischer Marmor. H. 0,58. In Rom gekauft. Publicirt bei Clarac 804, 2019. Ergänzt sind die Nasenspitze und Oberlippe, der l. Arm bis an die Hand und vier Finger der letzteren, ein Stück des r. Unterarms und ein daranstossender Theil der Haare, sowie zwei Finger der Hand. Die Beine fehlen ganz.

Ein lieblicher Knabe, der mit beiden Armen eine umgelegte Amphora, welcher ein Gewandstück als Unterlage dient, auf der l. Schulter trägt. Die Bezeichnung als Hylas, unter welcher diese in mehrfachen Wiederholungen vorkommende Figur bekannt ist, lässt sich nicht wissenschaftlich begründen. Offenbar für den Schmuck eines Brunnens erfunden gehört das anmuthige Motiv, ähnlich wie Nr. 109, der in der alexandrischen Zeit gepflegten idyllischen Kunstrichtung an. Die Ausführung aus römischer Zeit ist nicht ungeschickt auf den weichen Ton des Marmors berechnet.

122. Weiblicher Kopf.

Carrarischer Marmor. H. 0,33. Von Finelli in Rom gekauft. Ergänzt sind die Spitze der Nase und des Kinns, und ausserdem Hals und Brust aus verschiedenem Marmor.

Anmuthiger, jugendlicher Kopf, abwärts sehend, mit einfach gescheiteltem, hinten in einen Knoten gebundenem Haar und durchbohrten Ohren. Nach einem antiken Original von moderner Hand ausgeführt.

123. Statue des Mercurius.

Griechischer Marmor. H. 1,96. In Rom gekauft. Publicirt

bei Clarac 659, 1523. Antik ist der Torso mit den Oberschenkeln bis ans Knie. Der Hals ist eingesetzt, dagegen ist der Kopf mit ergänzter Nase wieder antik und gehört wahrscheinlich zum Torso.

Mehrfache Wiederholungen, darunter besonders der sogenannte Antinous des Belvedere und eine früher Farnesische, jetzt Londoner Statue bürgen für die Richtigkeit der Ergänzungen, denen zufolge Mercur mit dem Caduceus in der Linken dargestellt ist. Das charakteristische Motiv ist die stark hervortretende r. Hüfte, gegen welche die eingestemmte Hand einen leichten Gegendruck ausübt, und im Zusammenhange damit der etwas zur Seite und nach vorn geneigte Kopf: es ist die Stellung des Götterboten, der nach starker Bewegung den Gliedern momentane Ruhe und Erholung gönnt, um neue Kraft zu sammeln, und, obwohl scheinbar ruhig und in sich gekehrt, doch im Ausdrucke des Kopfes eine gespannte Aufmerksamkeit auf Alles verräth, was um ihn her vorgeht. Die stark entwickelten Formen des Oberkörpers charakterisiren allerdings zunächst den Gott der Palästra; doch deutet die breite Anlage der Grundverhältnisse zugleich darauf hin, dass die Erfindung des Originals vor die Zeit der schlankeren Lysippischen Proportionen fällt. Die Ausführung steht zwar an Feinheit hinter der des belvederischen Antinous etwas zurück, ist aber im Allgemeinen solide und tüchtig.

124. Colossale Büste der Roma.

Parischer Marmor. H. 0,71. Angeblich mit Nr. 129 zusammen vor Porta Maggiore bei Rom gefunden, dann im Besitze des Cardinals Fesch.

Dieser, so wie der als Seitenstück gearbeitete Kopf der Minerva Nr. 129, ist oben abgeplattet, um einen metallenen Helm zu tragen. Beide sind gleichmässig am Halse gebrochen, während die übrigen Theile in auffälliger Weise vollkommen erhalten sind. Wenn nun auch der ganzen Anlage antike Vorbilder zu Grunde liegen mögen, so zeigt sich doch in der Ausführung eine solche Weichlichkeit und Flauheit, dass beide Köpfe für moderne Arbeiten erklärt werden müssen.

125. Weibliche Relieffigur.

Griechischer Marmor. H. 1,47; Br. 0,64. Von Finelli in Rom gekauft. Ergänzt sind der Kopf, das über den l. Arm herabfallende Obergewand und die Hand, das r. Knie, und fast die ganze Grundfläche des Reliefs.

Diese weibliche Figur in Vorderansicht, die ihren weiten Mantel mit der Rechten nach ihrer l. Schulter emporzuziehen im Begriff ist, gleicht durch diese Drapirung sehr der vaticanischen und anderen Statuen der Polyhymnia. Der Ergänzer hat durch zwei Flöten, die er ihr in die Linke gegeben, eine Euterpe aus ihr gemacht. Wahrscheinlich ist aber hier überhaupt keine Muse dargestellt, sondern nur das Motiv der Statue einer solchen zu einem Frauenbildniss, etwa für ein Grabrelief verwendet. Die Ausführung ist aus der späteren römischen Zeit.

126. Gruppe der Isis und des Harpokrates.

Griechischer Marmor. H. 2,31. Aus Palast Barberini in Rom. Publicirt bei Clarac 992,2589. Ergänzt sind an der Isis der Kopf, der l. Arm von der Schulter an, so wie der r.

sammt den Attributen; am Harpokrates die obere Locke und die Spitze der l. Hand.

Isis, deren Cultus in der Kaiserzeit weit verbreitet war, erscheint hier in römischer Umbildung. Ueber einem langen Untergewande trägt sie den ihr eigenthümlichen mit Frangen besetzten Mantel, der in einen Knoten auf der Brust zusammengebunden ist (vgl. Nr. 17); auf dem Haupte einen ebenfalls mit Frangen besetzten, bis zur Höhe der Ellenbogen herabfallenden Schleier. Die Attribute auf dem Kopfe, Halbmond, Kugel und zwei Sperberfedern, so wie das Sistrum in der erhobenen Rechten, sind nach andern Darstellungen richtig ergänzt; in die Linke würde ihr statt des Balsamariums passender ein Eimer oder ein Giessgefäss gegeben werden. Zu ihrer Rechten steht der Knabe Harpokrates mit leichter Chlamys, dem Füllhorn in der Linken und ausserdem charakterisirt durch die Haarlocke auf dem Scheitel und den auf den Mund gelegten Zeigefinger der r. Hand, welcher von den Römern als Symbol des Schweigens gedeutet wurde (vgl. Nr. 23). An der Plinthe findet sich die Weihinschrift:

Q. MARIVS. MARO. D.

Die Arbeit ist aus spätrömischer Zeit.

127. Ländliche Scene.

Relief in Marmo grechetto. H. 0,34; Br. 0,39. Aus Palast Rondanini in Rom. Publicirt von Winckelmann Mon. in. 67; Guattani Ant. Mon. 1788, Genn. n. 3; Braun Zwölf Basreliefs, zu Taf. 7; v. Lützow Münch. Ant. T. 38.

In der unteren Abtheilung dieses Reliefs sieht

man vier Rinder, das eine liegend, das andere wie von ungleichem Terrain herabsteigend, zwei andere ruhig dastehend. Ueber ihnen erhebt sich im Hintergrunde felsiges Terrain, auf dessen oberer Fläche links eine Herme des mit seinem Oberkörper stark zurückgelehnten ithyphallischen Priap mit Kopftuch steht. Vor ihr brennt auf einem kleinen Altar oder Thymiaterion eine Flamme. Diesem gegenüber, aber mit dem Kopf nach der entgegengesetzten Seite gewendet, sitzt eine nackte bärtige Gestalt mit einem Pinienzweige in dem von einem Löwenfelle bedeckten linken Arme. Ein ihr sich nähernder, am Boden suchender Hund schliesst die Composition. Pinienzweig und Löwenfell haben in der menschlichen Figur theils den römischen Silvan, theils den Hercules vermuthen lassen; doch ist wahrscheinlich nur eine Localpersonification, ein Berggott dargestellt. Dafür spricht der Umstand, dass die Composition des ganzen Reliefs nicht ursprünglich für sich allein erfunden, sondern als Theil einer grösseren Darstellung gedacht zu sein scheint, indem sie sich, allerdings unter verschiedenen Modificationen im Einzelnen, doch nach ihren Hauptmotiven in Reliefs des Parisurtheils wiederfindet, wo nur ein Berggott am Platze ist. Die Arbeit, obwohl aus römischer Zeit, ist namentlich in der Darstellung der Thiere wahr und charakteristisch und mit vorzüglicher Sorgfalt mehr in der Weise eines Cabinetstückes, als eines blos decorativen Schmuckes durchgeführt.

128. Medusa Rondanini.

Kopf in Hochrelief. Parischer Marmor. H. und Br. der

Platte 0,50; H. des Kopfes 0,36. Aus Palast Rondanini in Rom. Publicirt bei Guattani Ant. mon. 1788, April. 2; Levezow Gorgonenideal V, 50; von Lützow Münch. Ant. 25; vgl. Friederichs Bausteine Nr. 672. Ergänzt sind die Spitze der Nase und der Rand des l. Nasenflügels, Einzelnes an den Haaren, den Köpfen und Schwänzen der Schlangen, und die ganze Platte, auf welche der Kopf aufgesetzt ist.

Im Gegensatz zu den älteren fratzenhaften Bildungen ist hier das Antlitz der Medusa in den veredeltsten Formen der Kunst gebildet. Nur eine gewisse Breite der Backen erinnert an den älteren Typus. Dagegen ist jeder Gedanke daran aufgegeben, wie in der alten gegen bösen Zauber angewendeten Maske, durch Hässlichkeit Schrecken und Grauen zu erregen, sondern der Künstler hat ein Ideal derjenigen Schönheit zu bilden unternommen, welche, tadellos und vollendet in der Form, durch den Mangel jedes Gefühls und jeder Empfindung im Ausdrucke erkaltend, ja fast erstarrend wirkt. Nur in dem Munde, in dem die obere Reihe der Zähne sichtbar wird, ist noch eine Regung der Sinnlichkeit wahrnehmbar; doch fehlt auch hier in der starren Oeffnung Geist und Gefühl. In den keineswegs sterbenden, sondern weitgeöffneten Augen vermissen wir jedweden Ausdruck von Seele und Wärme des Lebens. Die schön gewundenen Massen des Haares scheinen sich zu Schlangen zusammenzuballen, ähnlich denjenigen, deren Köpfe über den Schläfen hervorschiessen, während sich die Schwänze unter dem Kinn zur Umrahmung der Wangen zusammenschliessen. Matt endlich senkt sich das über den Schlangen hervorgewachsene Flügelpaar, nicht einem zu kühnem Fluge bereiten Adler, sondern einem in nächtlichem Dunkel sich bewegenden

Vogel entlehnt. So vollendet aber hier dem Beschauer der Ausdruck starrer Schönheit entgegenzutreten scheint, so darf doch nicht übersehen werden, dass ein Theil dieser Wirkung fast eben so sehr auf der stylistischen Auffassung wie auf der geistigen Durchdringung der Form beruht. Das Werk war offenbar bestimmt, der Architektur, sei es als Verzierung des Schlusssteines eines Gewölbes oder sonst wie eingefügt zu werden, und seine Formen haben nur in dieser Verbindung ihre volle Berechtigung. Denn indem jeder Zug dem architektonischen Gedanken und Gesetz in bestimmter Weise untergeordnet ist, empfindet der Beschauer die architektonische Versteinerung der Form auch als geistige Erstarrung, während bei einem für sich bestehenden Werke die letztere auch formell einen andern Ausdruck verlangt haben würde.

Wann die ideale Umbildung des Medusentypus stattfand, ist nicht überliefert, jedenfalls nicht vor der Zeit des Praxiteles. Die Ausführung des Marmors, obwohl sie in ihrer Abrundung nnd glatten Vollendung einem schönen geschnittenen Edelsteine gleicht, fällt doch nicht vor die römische Zeit, wie schon äusserlich aus der technischen Behandlung der stark unterarbeiteten Haare hervorgeht.

129. Colossalbüste der Minerva.

S. Nr. 124.

130. Statue der Venus.

Griechischer Marmor. H. 1,52. Aus Palast Bevilacqua in Verona. Publicirt bei Clarac 618, 1376. Ergänzt sind der

Kopf, die Fingerspitzen der r. Hand, der zweite und fünfte Finger der l., kleine Stücke an den Füssen und der Delphin.

In der Stellung der mediceischen, aber noch etwas jugendlicher. Die Ausführung ist ohne besondere Feinheit, aber richtig auf die Qualität des Marmors berechnet und daher von guter Wirkung.

131. Statue der knidischen Venus.

Parischer Marmor. H. 1,74. Aus Palast Braschi in Rom. Publicirt von Flaxmann Lectures on sculpture pl. 22; Clarac 618, 1377; v. Lützow Münch. Ant. 41. Ergänzt sind der obere Theil des Kopfes, so dass nur das Haar an der Stirn links alt ist; ferner die Nase und die Spitze des Mundes, der halbe rechte Vorderarm, der l. vom Armband abwärts, die Finger der l. Hand, während diese selbst alt ist, endlich die Füsse nebst einigen Theilen der Vase und des Gewandes.

Die Göttin steht auf dem r. Fusse und ihre Hüfte ist stark nach aussen gebeugt, während die Spitze des l. Fusses nur leicht das Gegengewicht hält und das einwärts gewendete Knie und die etwas gehobene l. Schulter der ganzen Stellung etwas Schwankendes giebt, wodurch der Eindruck erreicht wird, dass der Göttin bei etwaiger Ueberraschung eine schnelle Wendung des Körpers gestattet sei. Mit der Rechten deckt sie die Mitte des Körpers; die Linke zieht von einem neben ihr stehenden Wassergefässe (Hydria) ein Gewand gegen die Brust empor. Ein Armband schmückt den Oberarm. Das Haar ist einfach gescheitelt und mit einem doppelten Bande umschlungen. Der Blick richtet sich etwas nach links. Stellung, Haltung und Beiwerk, verglichen mit den Dar-

stellungen knidischer Münzen, lehren, dass dieser Marmor die Nachbildung der berühmten Statue der knidischen Aphrodite von Praxiteles ist. Der raffinirten Eleganz der mediceischen gegenüber erscheint sie in den Körperformen etwas voller, in der ganzen Auffassung schlichter, und in ihrer Bewegung einfacher. Namentlich aber ist die ganze Haltung weiblich reiner und keuscher, und auch der feuchte Blick, wie er der liebebedürftigen Natur der Göttin zukömmt, ist dennoch durchaus frei von jeder Lüsternheit und Coquetterie. Die Ausführung, wenn auch erst aus römischer Zeit und weniger vollendet, als an der melischen und capitolinischen, zeichnet sich doch vor der vieler andern Venusstatuen aus und ist in allen Theilen zart, harmonisch und lebendig.

132. Fragment eines Symplegma.

Parischer Marmor. H. 0,76. Von einem englischen Bildhauer Colin Morisson gekauft.

133. Polyphem, einen Gefährten des Ulysses tödtend.

Relief von hymettischem (?) Marmor. H. 0,90; Br. 0,78. Von Pacetti in Rom gekauft. Publicirt von Lützow Münch. Ant. T. 42. Ergänzt sind der Kopf, Hals und obere Theil der Brust sammt dem r Arm und der Keule des Polyphem und die Zehen seines r. Fusses; an dem Jünglinge der r. Unterschenkel, der l. Fuss, die Finger der r. Hand, ausserdem fast der ganze Felsgrund.

Auf einem untergebreiteten Löwenfell sitzt eine männliche Gestalt von gewaltiger Körperbildung, den r. Fuss auf den Schenkel einer zu Boden

geworfenen kleineren Jünglingsgestalt setzend, die er mit seiner L. an ihrem r. Arme gefasst hat. Nach der Vergleichung einer capitolinischen Gruppe und eines Pariser Reliefs (Overbeck Heroengal. 31, 19 u. 20), sowie der Reliefs einiger etruscischer Aschenkisten kann kein Zweifel darüber sein, dass hier nicht Hercules im Kampfe gegen die Söhne des Hippokoon, sondern der Riese Polyphem dargestellt ist, im Begriffe, einen der Genossen des Ulysses zu tödten und zu verspeisen. Indessen ist nach der Bildung der Brustmuskeln der r. Arm mit der Keule schwerlich richtig ergänzt. Wahrscheinlich enthielt das Relief ursprünglich noch die Figur des Ulysses, nach dem der Cyclop den Arm ausstreckte, um aus seinen Händen den mit Wein gefüllten Becher zu empfangen. — Die Ausführung erweist sich schon durch die Vernachlässigung der Gesetze des Reliefstyls als römisch; sie ist sorgfältig in Angabe der Einzelnheiten, aber ohne feineres Gefühl.

134. Frauenkopf.

Griechischer Marmor. H. 0,38. Von dem Bildhauer Antonio d'Este in Rom gekauft. Ergänzt sind die Nasenspitze und das Bruststück.

Jugendliches Gesicht mit gescheitelten Haaren, über welche ein breites, einfach und geschmackvoll gefaltetes Kopftuch gebunden ist, das den Hinterkopf unbedeckt lässt. Obwohl letzteres zuweilen zur Charakterisirung der bacchischen Methe verwendet ist, so widerspricht doch hier einer solchen Benennung der durchaus ruhige Ausdruck des

Kopfes, dessen einfache Formen überhaupt den Charakter eines Portraits haben. Die Arbeit aus römischer Zeit ist im Einzelnen etwas stumpf, zeugt aber von richtigem Verständniss des Ganzen und ist von guter Gesammtwirkung.

135. Kopf des Paris.

Griechischer Marmor. H. 0,42. Früher im k. Antiquarium. Publicirt von Lützow Münch. Ant. 27. Ergänzt sind die Nase, einige Löckchen, die Spitze der Mütze und das Bruststück.

Jugendlicher Kopf mit kurzem Lockenhaar und phrygischer Mütze, an welcher die Seitenlappen nach oben aufgebunden sind. Durch die sanfte, abwärts und etwas seitwärts nach rechts gewendete Neigung des Kopfes und den etwas verschwimmenden Blick erhält das Ganze einen Ausdruck schwärmerischer Weichlichkeit, wie sie dem Charakter des Paris durchaus entspricht. Die scharfe Ausführung des Haars, die trotz der Weichheit des Ausdrucks doch knappen und fast schmächtigen Formen des Gesichts deuten auf ein Bronzeoriginal hin, dessen Erfindung nicht vor die Zeit des Praxiteles fallen kann. Die saubere Ausführung des Marmors ist aus guter römischer Zeit.

136. Schmückung einer Herme.

Relief in attischem, nicht carrarischem Marmor. H. 1,04; Br. 1,40. Angeblich bei Neapel gefunden, dann im Besitz des Bildhauers Antonio d'Este in Rom. Publicirt von Lützow Münch. Ant. 9. Ergänzt sind an der Herme das Gesicht und die Genitalien, an der geradestehenden Frau das Gesicht, der r. Arm, die Finger der l. Hand und einige Gewandfalten, an

der gebückten die Nase, ein Theil des Aufsatzes über der Stirn, das Ohr, die Spitzen der Brüste und einige Falten; ausserdem ein Stück schräg durch den Grund und den Hermenschaft.

In der Mitte des Reliefs steht, nach rechts vom Beschauer gewendet, auf niedriger Plinthe die hochschäftige Herme eines bärtigen Gottes. Eine jugendliche weibliche Figur mit einem an der r. Seite offenen und mit Ueberschlag versehenen Chiton bekleidet, welcher die schönen Körperformen theils sehen, theils durchscheinen lässt, naht sich der Herme von hinten und ist im Begriffe, deren Haupt mit einer breiten Binde in der Weise festlich zu schmücken, wie sie besonders bei Bildungen des Bacchus nachweisbar ist. Vor der Herme steht eine andere mit ungegürtetem Chiton und Mantel bekleidete Frau von mehr matronalem Aussehen, deren Haar von einer eng anschliessenden Mütze bedeckt ist, während ein hoher Aufsatz über der Stirn an den Kopfputz römischer Frauen (vgl. Nr. 212) erinnert, ohne damit verwechselt werden zu dürfen. Ihr ganzer Körper balancirt auf dem linken Fusse und sucht durch die an die Seite gelegte Hand des zurückgezogenen l. Armes sich etwas mehr Halt zu geben, während die Rechte abwärts greift, um das Ende einer am Boden liegenden zusammengerollten Binde zu erfassen, die sie mit den Zehen des emporgehobenen r. Fusses der Hand näher zu bringen strebt. Ihr Blick ist dabei unverwandt auf die Herme gerichtet, und offenbar ist das ganze Motiv eben dadurch bedingt, dass während der religiösen Handlung das Object des Cultus nicht aus den Augen verloren werden

darf. Der flache Gegenstand in der l. Hand ist sicher kein Fächerblatt, sondern wahrscheinlich eine zweite gerollte, nur im Reliefstyl flach gebildete Binde.

Die specielle Bedeutung der hier dargestellten Feier lässt sich nicht feststellen. Dagegen gewinnt das Relief künstlerisch ein besonderes Interesse dadurch, dass das Motiv der sich bückenden Frau nachweislich von einem andern uns erhaltenen attischen Werke der besten Zeit entlehnt ist, nemlich der mit dem Anlegen einer Sandale beschäftigten Nike vom Relief der Balustrade des Niketempels in Athen (Ross Akrop. T. 13 B; Kekulé Balustrade des Tempels der Athena-Nike, T. 3). Allerdings sind in der Nachbildung die Flügel weggelassen und an die Stelle des Sandalenbindens tritt das etwas gesuchte Motiv des Aufhebens der Binde; sonst aber erstreckt sich die Uebereinstimmung nicht nur auf die Stellung im Allgemeinen, sondern sogar bis auf Einzelnheiten des Faltenwurfes in der Gewandung. Dass auch bei der zweiten weiblichen Figur Motive von einer andern Gestalt desselben, leider nur in Bruchstücken erhaltenen Frieses benutzt sind, ist möglich, aber nicht nachweisbar (vgl. Michaelis Arch. Zeit. 1862, T. 256). — Die Ausführung steht natürlich hinter dem Original zurück, gehört aber doch noch einer guten, vielleicht der Kaiserzeit vorausgehenden Zeit an, und wird, da der Marmor attisch ist, auch von der Hand eines athenischen Künstlers herrühren. Trotz der Höhe des Reliefs ist doch mit beachtenswerther Strenge das Wesen des griechischen Reliefstyls festgehalten, welcher alle nach aussen hervortretenden

Theile sehr bestimmt einer mit der Grundfläche parallelen idealen oberen Fläche unterordnet, was leider bei der Restauration einiger Theile, besonders am r. Arme der geradstehenden Figur nicht beachtet worden ist. Ausserdem hat überhaupt die obere Fläche dieser Figur durch Ueberarbeitung gelitten und ein zu scharfes Aussehen bekommen.

137. Männlicher Torso.

Attischer Marmor. H. 0,72. In Rom gekauft.

Schöner jugendlicher Körper von kräftigen Verhältnissen, ohne Kopf, Arme und Beine.

138. Weibliche Gewandstatue.

Parischer Marmor. H. 1,72. Von Pacetti in Rom gekauft. Publicirt von Clarac 498 B, 991. Ergänzt sind der Kopf und der Hals, der l. Vorderarm, der r. mit einem Theile der Schulter nebst den Attributen, endlich der Pfeiler unter dem l. Arme, der ursprünglich gar nicht vorhanden war.

Weibliche auf den r. Fuss ruhende Figur mit Sandalen, in langem Chiton mit Halbärmeln und einem feinen Mantel, der von der r. Hüfte über den l. Arm und die Schulter geworfen ist. Aehnliche Gewandmotive wurden gewiss schon in der Blüthezeit der Kunst vielfach, wenn auch in anspruchsloserer Weise verwendet. In dem Original jedoch, welches der Münchener Statue zu Grunde gelegen hat, wurden sie nur benutzt, um mit Bewusstsein eine grosse Meisterschaft in der Durchführung zu entwickeln. Schon der in antiken Werken seltene Saum am oberen Rande des Chiton deutet auf eine gesuchte Sorgfalt. Die Falten des Chiton

sind ferner sehr im Einzelnen durchgearbeitet. Der Mantel aber ist nicht nur für sich in verschiedene grössere Partien reich gegliedert, sondern anscheinend von einem so dünnen Stoffe gebildet, dass ausserdem noch, wo er enger am Körper anliegt, die Falten des Chiton durchschimmern. Es ist diess eine besondere Art der Gewandbehandlung, welche auf einem genauen Studium künstlicher, meist mit angefeuchteten Stoffen präparirter Modelle beruht und gewiss nicht vor der späteren alexandrinischen, vielleicht auch erst in der Zeit der griechisch-römischen Kunst aufkam. Die Ausführung der Münchener Statue gehört allerdings erst der vorgerückteren Kaiserzeit an, gewährt aber von dem bezeichneten System der Gewandbehandlung immer noch eine hinlänglich klare Anschauung. — Zur Muse Klio ist die Figur erst von Thorwaldsen durch die Attribute, Schriftrolle und Griffel, gemacht worden. Dass sie überhaupt eine Muse darstelle, ist allerdings möglich, aber nicht sicher zu beweisen.

139. Kopf der Venus.

Griechischer Marmor. H. 0,39. Ergänzt ist die Brust.

Venus ungefähr im Typus der mediceischen mit aufgebundenem Haar, in mässiger Ausführung.

140. Knabe mit einer Gans ringend.

Gruppe aus carrarischem Marmor. H. 0,93. Aus Palast Braschi in Rom. Publicirt bei Clarac 875, 2232 und von Lützow Münch. Ant. 20. Ergänzt ist der freistehende Haarschopf und einige Löckchen, die Nasenspitze und beide Lippen; an der Gans der Kopf und die äusseren Theile beider Flügel.

Ein munterer kräftiger Knabe strengt sich an, eine Gans zurückzuhalten, indem er ihren Hals und den r. emporgehobenen Flügel an seiner l. Seite in den Armen zusammenpresst und durch den vorgesetzten l. Fuss und das Gewicht seines zurückgelegten Körpers sich ihrem Vorwärtsdringen entgegenstemmt. In dem Ausdrucke des Kopfes spricht sich nicht nur die physische Anstrengung, sondern auch eine Energie des Willens lebendig aus, welche über die an sich vielleicht überwiegenden Kräfte des Thieres durch zähe Ausdauer den Sieg zu erringen nicht verzweifelt. Diese reizende, ganz im Geiste der idyllischen Poesie erfundene Gruppe, in welcher aber das Gleichgewicht wirkender Kräfte künstlerisch zu einem ganz vollendeten Ausdrucke gelangt ist, kommt in mehreren Wiederholungen vor und darf daher auf das von Plinius (34,84) erwähnte Bronzeoriginal des besonders durch Silberciselirungen und Kinderbildungen berühmten Boëthos zurückgeführt werden, der wahrscheinlich im Anfange der alexandrinischen Epoche lebte. Die Ausführung aus römischer Zeit scheint auf einen decorativen Zweck berechnet und gibt unter Verzicht auf die feineren Details des Originals den Gesammteindruck desselben frisch und lebendig wieder.

141. Statue eines sterbenden Niobiden.

Marmo grechetto. L. 1,98. Aus Palast Bevilacqua in Verona. Publicirt von Clarac 587, 1279 und von Lützow Münch. Ant. 14; vgl. Stark Niobe S. 261. Ergänzt sind die r. Hand, Zeige- und Mittelfinger der linken, der r. Fuss und ein Stück des Unterschenkels, der l. Fuss, der vordere Theil der Basis und des Gewandes, und die Lanze.

Auf dem über felsigem Grunde ausgebreiteten Gewande liegt rücklings ausgestreckt ein jugendlicher Sohn der Niobe. Das Haupt ist leblos nach hinten gefallen, die Augen im Tode nur halb geschlossen, der Mund etwas geöffnet. Der r. Arm ist rückwärts ausgestreckt, während die Linke auf der Brusthöhle ruht. Die Beine sind leicht gekreuzt, das rechte über das linke gelegt. — Die stark nach vorn abgeschrägte Basis und die ebenfalls etwas nach vorn geneigte Lage der ganzen Figur beweisen, dass dieselbe nicht von oben herab, sondern schräg von unten herauf betrachtet werden sollte. Nur so kommt der sonst vom Arm verdeckte Kopf zur Geltung, und überhaupt entwickeln sich nur von einem niedrigen Standpunkte aus die Linien des Körpers und die Kreuzung der Beine in harmonischer Weise. Unter den drei bekannten Wiederholungen dieser Figur wird der Münchener vor der Florentiner und der Dresdener der Vorzug gegeben, obwohl auch sie nur eine römische Copie des uns verlorenen Originals ist. Einige Partien, wie die hinter der Stirn zurückliegenden Haare sind kaum vollendet, wohl nur, weil sie überhaupt der Betrachtung entzogen bleiben sollten.

142. Sogenannter Ilioneus.

Statue von parischem Marmor. H. 0,98. Wahrscheinlich zwischen 1556 und 1562 in Rom entdeckt und damals im Besitz des Cardinals da Carpi, nach einer Notiz aus Aldroandi Stat. ant., Venet. 1562 bei Clarac III, p. CXCII. Zur Zeit Kaiser Rudolphs II. in dessen Palast in Prag, gerieth sie zu Ende des vorigen Jahrhunderts in den Besitz eines Steinmetzen und dann des Dr. Barth in Wien, von dem sie 1814 der damalige Kronprinz Ludwig von Bayern um theueren Preis

erkaufte. Publicirt im Kunstblatt 1828, zu S. 245; von Müller Denkm. a. K. I, 34, E; Clarac 560, 1280; von Lützow Münch. Ant. 15—17; vgl. Stark Niobe S. 255.

Wegen einer oberflächlichen Aehnlichkeit mit der Figur eines vaticanischen Niobidensarkophages (Mus. PCl. IV, 17) hat man in dieser ausgezeichneten Statue, die leider ohne Kopf, Arme und die Zehen des r. Fusses auf uns gekommen ist, einen der von Apollo und Diana mit dem Tode bedrohten Söhne der Niobe erkennen wollen, und zwar den letzten derselben, Ilioneus, der nach Ovid's Erzählung (Metam. VI, 261) Apollons Mitleid erregte. Aber schon äusserlich unterscheidet sie sich vor allen andern Niobidenstatuen durch das vollständige Fehlen der Gewandung, sowie durch die Behandlung der Basis, die hier ohne Terrainangabe ganz glatt gehalten ist. Klar ist also zunächst nur das Motiv der im Alter zwischen Knabe und Jüngling in der Mitte stehenden Figur, die auf beide Knie niedergelassen und besonders auf die linke Ferse drückend sich nach derselben Seite beugt und nur die Arme rechts hin nach oben wendet, wohin auch der Blick gerichtet sein musste. Verschiedene Deutungen sind vorgeschlagen worden: Troilus, der von Achilles, ein Sohn, der von seinem Vater, sei es von dem rasenden Lycurgus, oder von dem gleichfalls rasenden Hercules mit dem Tode bedroht um Gnade fleht: Deutungen, welche sämmtlich dem künstlerischen Grundmotiv ziemlich entsprechen, für die aber eine objective Bestätigung noch mangelt. Für einen Ringer, der knieend seinen Gegner erwartet, scheint die Entwickelung der Muskeln nicht kräftig genug zu sein. Für weitere Forschungen

darf darauf hingewiesen werden, dass das Werk bestimmt war, vorzugsweise von einer Seite betrachtet zu werden. Zwar ist die äussere Politur des Werkes überall eine gleichmässige; aber die Aussenseite des r. Beines ist offenbar in der Ausführung vernachlässigt. An der Schmalseite der Basis zeigen sich ferner die fast parallelen Schenkel, welche die Füsse beinahe vollständig dem Auge entziehen, in wenig angenehmen Linien. Von der linken Seite dagegen tritt die Vollendung des Schenkels, der Füsse, des Rückens in das schönste Licht und die Linien aller Glieder in ihren Biegungen und Wendungen entfalten sich zur schönsten Harmonie. Hier zeigt sich auch, dass wir sicher ein Originalwerk griechischen Meissels vor uns haben: ob indessen gerade aus der Zeit des Praxiteles, darf nicht als ausgemacht gelten. Wie an dem Barberinischen Faun zeigt es sich durch die Vergleichung der etwas flüchtiger behandelten Partien, dass die Vollendung der vollkommen durchgebildeten Theile mehr eine Frucht des feinsten und sorgsamsten Studiums ist, als einer frei und unbefangen schaffenden genialen Hand, allerdings eines Studiums, wie es wohl nur in den ersten Generationen nach Praxiteles noch möglich war. Uebrigens scheint die Frische der Formen auf der Brust und den oberen Theilen des Rückens durch starkes Putzen etwas gelitten zu haben, und für eine richtige Würdigung des Verdienstes der Ausführung wird deshalb von den unberührten Theilen, der l. Schenkelfläche und dem l. Fusse auszugehen sein.

143. 144. Masken in Hochrelief.

Griechischer Marmor. H. c 0,25; Br. c. 0,48. Wahrscheinlich aus Villa Albani, da Nr. 143 bei Piroli Mus Nap. II, 29 und danach von Wieseler Denkm. a. K. II, 35, 411 publicirt ist.

In effectvoller römischer Arbeit finden sich in Nr. 143 auf felsigem Grunde links eine Ammonsmaske mit glatter Tänie und ihr gegenüber rechts eine Pansmaske mit kleinen Hörnchen und einer gewundenen Binde; darunter links eine geflochtene Ciste mit herausschlüpfender Schlange, der kleine Dionysos unter einer Ziege, die nach ihm umblickt, eine ithyphallische Priapherme, und hinter der zweiten Maske Pan mit auf den Rücken gebundenen Händen nach der Mitte zurückblickend. Letztere Figur ist zwar alt, gehört aber vielleicht nicht zu dem Relief. — Nr. 144. Ebenfalls auf felsigem Grunde stehen sich die Maske eines Silen und die einer Bacchantin mit langen Locken, beide mit Epheulaub und Früchten bekränzt, einander gegenüber; etwas tiefer zwischen ihnen eine jugendliche Satyrmaske. Zwischen ihnen sind vertheilt, unter 1: eine gerade und eine krumme Flöte und ein Trinkhorn; unter 2: eine Syrinx; über 3: ein Thyrsus und ein Tympanum.

145. Hore in Relief.

Griechischer Marmor. H. 0,72; Br. 0,50. Aus dem Besitze der Familie Mattei in Rom. Publicirt bei Venuti Mon. Matth. II, 49. Ergänzt sind der Kopf, der r. Vorderarm mit den Attributen und theilweise auch die Attribute in der l. Hand; ein Theil des Grundes und der l. Rand des Reliefs.

Schreitende, nach rechts gewendete, mit Chiton und Peplos bekleidete weibliche Figur. Die Aehren in ihrer Linken, die tanzartige Bewegung und der Umstand, dass hinter ihr ursprünglich wohl noch andere Figuren folgten, lassen in ihr vielmehr eine Hore, als Ceres erkennen.

146. Fruchtgehänge.

Hochrelief in griechischem Marmor. H. 0,58; Br. 1,30. Aus Palast Rondanini in Rom.

Wahrscheinlich Theil eines Gebälkes. Gute römische Arbeit.

Festsäle und Vorhalle.

Die sämmtlichen Gemälde der beiden Festsäle und ihrer Vorhalle sind von Peter von Cornelius erfunden und gezeichnet und theils von ihm selbst, theils von seinen Gehülfen und Schülern unter seiner Leitung in Fresco gemalt. Es war ihm die Aufgabe gesetzt, die griechische Götter- und Helden-Sage in einer cyclischen Folge von Gemälden darzustellen, und er wählte für die beiden Säle den homerischen Götter- und Heldenkreis. Um auch in den Darstellungen der Götterwelt die Beziehung auf das menschliche Leben festzuhalten, benützte er für Ausschmückung der Vorhalle, welche den beiden Sälen zur Einleitung dient, einige hesiodische Mythen: die Sage von Prometheus, welcher den Menschen formt, und von Pandora, welche das Uebel unter die Menschen bringt. Aber auch im Göttersaal vermittelte er das Menschliche mit dem Göttlichen, indem er den Hercules in den Olymp aufgenommen zeigte, den Arion, wie er vor den Meergöttern singt, und den Orpheus, der in die Unterwelt hinabgestiegen ist, ausserdem aber manche Liebschaften der unsterblichen Götter mit sterblichen Menschen und die Macht des Schicksals über beide darstellte. Im trojanischen Saal führt er den Beschauer in den Kreis der sterblichen Geschlechter

und zeigt ihre Grösse in den Kämpfen, die sie unter dem Beistande der Unsterblichen führen. In beiden Sälen enthalten die grossen Gewölbspiegel die Hauptvorstellungen und die Decken die Einleitung dazu, so dass der Gedanke am Gipfel der Decke beginnt und mit dem letzten Gewölbspiegel endigt. — Vgl. Riegel: Cornelius S. 58 und 394.

VIII. Götter-Saal.

In den Gemälden der Decke, welche aus einem Kreuzgewölbe mit cassettirten Gurten besteht, hat der Künstler nach den vier Abtheilungen des Gewölbes die vier Elemente, Jahres- und Tageszeiten dargestellt, und drei derselben mit den in den Wandgemälden abgebildeten drei Reichen der Kroniden in Beziehung gesetzt, während die vierte Abtheilung wegen des Fensters ohne solche Ergänzung bleibt.

I. Abtheilung, dem Fenster gegenüber.

a. An der Decke.

I. In der oberen Spitze auf rothem Grunde: Eros, als der älteste Gott, von welchem Alles seinen Anfang genommen, mit dem Dreizack auf

einem Delphin, dem Sinnbilde des Wassers, reitend. Gemalt von Cornelius.

2. In der Muschel: Die Hore des Frühlings, liegend, mit Blumen bekränzt und Blumen aus einem Füllhorn ausschüttend; vor ihr Amor zur Leier singend; hinter ihr Psyche mit Blumen spielend.

3. Hauptbild des Gewölbviertels: Der Morgen. Aurora fährt Blumen streuend mit ihrem Zweigespann empor; über den Rossen schweben drei Horen und giessen Thau auf die Erde, während Lucifer mit gesenkter Fackel unter den Vorderhufen der Rosse in die Tiefe fliegt. (Gem. von Clemens Zimmermann.)

4. Rechts: Aurora kniet mit Tithonus vor Zeus, um Unsterblichkeit für ihren Geliebten zu erflehen. Hinter Zeus steht Ganymedes. (Gem. von Joseph Schlotthauer.)

5. Links: Aurora erhebt sich beim Hahnenruf, während der gealterte Tithonus, dem zwar Unsterblichkeit, aber nicht ewige Jugend zu Theil geworden, und Memnon, ihr jüngerer Sohn, noch auf ihrem Lager ruhen. (Gem. von Zimmermann.)

6. In den ornamentirten Feldern auf schwarzem Grunde zwei kleinere Bilder: links: Cephalus, der die Procris getödtet; rechts: Aurora, welche den Cephalus entführt.

7. Arabeske: Eine Sirene mit flossenartigen Flügeln in der Mitte spielt die Leier; von beiden Seiten nahen ihr Nereïden von Tritonen getragen, welche auf Muscheln blasen; Mädchen und geflügelte Knaben mit Flöten und Sistrum schwimmen auf

Delphinen herbei. Sinnbild der Einwirkung des Geistigen auf die Wesen des feuchten Elements.

b. An der Wand.

1. Flachrelief über dem Wandgemälde: Die Geburt der Venus aus den Wellen. Venus steigt in einer Muschel sitzend empor und wird von Amoren, Tritonen und Nereïden mit Jubelruf empfangen. In den Nebenfeldern Dreizack und Delphine in reicher Ornamentik. (Modellirt von L. Schwanthaler.)

2. Hauptgemälde: Das Reich des Neptun oder die Wasserwelt. Neptun und Amphitrite sitzen auf einem Muschelwagen, von Seerossen gezogen, welche Amor lenkt. Tritonen und Nereïden umschwärmen den Wagen. Die Hauptgruppe derselben, zur Linken, horcht aufmerksam dem Sänger Arion, der auf einem Delphin sitzend zu seinem Liede die Leier spielt, und bezeigt ihr Wohlgefallen durch Darreichen von Geschenken, Korallen, Perlen und Fischen. Rechts am Ufer ist Tethys gelagert, die Mutter der Okeaniden. (Gemalt von Cornelius mit Beihülfe von Zimmermann und Schlotthauer.)

II. Abtheilung, rechts vom Fenster.

a. An der Decke.

1. In der oberen Spitze: Eros mit dem Blitz auf dem Adler, dem Vogel des Zeus, Sinnbild des Lichtes und Feuers. (Gem. von Cornelius.)

2. In der Muschel: Der Sommer unter dem Bilde des Ceres. Mit Aehren bekränzt, die Sichel und das Füllhorn mit Aehren haltend, ruht sie an

der Herme des Pan, dem Symbol der Fruchtbarkeit. Zu ihren Füssen steht Zephyr als Kind, die Syrinx und einen Kranz haltend.

3. Hauptbild des Gewölbviertels: Der Mittag, von vier schnaubenden Rossen gezogen, fährt, dem Beschauer entgegen, auf goldenem Wagen empor. Er hält mit beiden Händen den Thierkreis, der sich über seinem Haupte wölbt; die Horen, zwei zu jeder Seite, geleiten ihn, Blumen streuend. (Gemalt von Cornelius, die vier Pferde von Oberst v. Heideck.)

4. Rechts: Daphne in den Armen des Apollo niedersinkend; neben ihr Eros. Der Lorbeerbaum, welcher hinter ihr emporspriesst, windet seine Zweige um Apollo's Haupt. Eine Cypresse im Hintergrunde deutet anf Cyparissus, den Liebling des Apollo. (Gem. von Heinrich Hess.)

5. Links: Leucothoë, Clytia und Hyacinth, welche durch Apollo's Liebe den Tod erlitten. Clytia in der Mitte wendet die Augen voll Sehnsucht nach dem strahlenden Gotte; die Sonnenblume, in die sie verwandelt wurde, blüht neben ihr. Leucothoë sinkt verschmachtend dahin; neben ihr grünt die Weihrauchsstaude, die aus ihrem Grabe entspross. Hyacinth liegt entseelt, in der einen Hand die Wurfscheibe, die der neidische Zephyrus auf ihn zurückgeschleudert, in der andern die Hyacinthe, deren Gestalt ihm Apollo verlieh. (Gemalt von Schlotthauer.)

6. In den kleinen Bildern auf schwarzem Grunde, links: Apollo unter den Hirten; rechts: das Urtheil des Midas im Wettstreite zwischen Apollo und Pan.

7. Arabeske: In der Mitte der geflügelte mit Lorbeern gekrönte Genius des Gesanges, in jeder Hand eine Leier haltend; zu beiden Seiten Mänaden auf Greifen sitzend, von Satyrn umschlungen, und Amorinen von Tigern getragen, welche gefesselte Panisken an den Bärten und Hörnern herbeiziehen, alle auf den Genius in phantastischer Bewegung zueilend. Andeutung der geistigen Schöpferkraft, deren Sinnbild das Licht ist, in ihrer Gewalt über Sinnentaumel und rohe Naturkräfte. (Gemalt von Sipmann.)

b. An der Wand.

1. Flachrelief über dem Wandgemälde: Zeus auf einem Viergespanne kämpft mit dem Blitze wider die Giganten, deren Mutter Gaea (die Erde) seitwärts trauernd sitzt. Sinnbild der Ueberwindung des Irdischen durch das Göttliche. In den Nebenfeldern der Adler des Zeus in einem Eichenkranze zwischen reichen Ornamenten. (Modellirt von Joh. Haller.)

2. Hauptgemälde: Der Olymp oder das Reich des Zeus. Festliche Götterversammlung in dem Augenblicke, da Hercules in ihre Mitte aufgenommen wird. In der Mitte thronen Juppiter und Juno; über ihnen schweben die Grazien und zu ihren Füssen füttert Ganymedes den Adler. Zu beiden Seiten sind die übrigen Götter versammelt: neben Juno beim Mahle Vulcan, Venus und Amor, Mars, Mercur und Ceres; dann im Vordergrunde Bacchus und Ariadne, die eben mit ihrem festlichen Gefolge von Satyrn eintreten; Silen, vom Weine schwer, lagert am Boden. Auf

der Seite des Juppiter: Neptun, Diana, Minerva und weiter im Vordergrunde Apollo zur Leier singend zwischen drei Musen und Pan. Vor ihnen tritt Hercules soeben in den Olymp ein. Hebe füllt ihm den Becher mit Nektar; Juppiter hält ihm bewillkommnend die Schaale entgegen, und auch Mercur begrüsst ihn von ferne mit dem Becher, während Juno noch im alten Groll sich von ihm abwendet. (Gemalt von Cornelius in Verbindung mit Zimmermann und Schlotthauer.)

3. Hochrelief im Giebel unter dem Bilde: Amor und Psyche einander umfassend: Symbol der geistigen Liebe, welche den Menschen der Gottheit nähert. (Mod. von Schwanthaler.)

III. Abtheilung über dem Fenster.

An der Decke.

1. In der oberen Spitze: Eros mit dem Pfau, dem Vogel der Juno und Symbol der Luft. (Gem. von Cornelius.)

2. In der Muschel: Der Herbst in Gestalt des Bacchus, der am Boden gelagert sich auf einen Panther stützt; ein Amorin bringt ihm den vollen Schlauch; ein anderer zu seinen Füssen schlägt die Handtrommel. Andeutung der Bacchanalien.

3. Hauptbild des Gewölbviertels: Der Abend. Luna, den Kreis des Mondes mit beiden Händen fassend, fährt mit einem Gespann von zwei schüchternen Rehen auf dämmerndem Gewölke abwärts. Auf dem einen Reh sitzt Eros, mit den Flügeln

des Nachtfalters geschmückt. Zur Linken des Wagens schwebt Hesperus, durch den Stern über dem Haupte bezeichnet, und ein liebliches Mädchen, die Abenddämmerung, als Braut in den Armen haltend. Auf der andern Seite hinter dem Wagen schweben die Abendstunden, zwei blühende Mädchen, Blumen streuend und in traulichem Flüstern einander umschlingend. (Gemalt von Schlotthauer.)

4. Rechts: Diana und Actaeon. Die Göttin, sich verhüllend, benetzt den in der oberen Ecke vorwitzig Lauschenden mit Wasser aus dem Quell, in dem sie sich gebadet; schon spriessen Hörner auf seiner Stirn. Ihre Nymphen fliehen in scheuer Eile in das Wasser. (Gem. von Schlotthauer.)

5. Links: Diana und Endymion. Das Haupt des geliebten Schläfers ruht auf dem Knie der Göttin; Eros neben ihm hält den Jagdhund umschlungen, der schmeichelnd den Kopf an seine Wange lehnt. (Gem. von Schlotthauer.)

6. In den kleineren Bildern auf schwarzem Grunde, links das Opfer der Iphigenia und rechts die Jagd der Diana.

7. Arabeske: Eine Jagd, der Kampf der Menschen- und der Thierwelt. In der Mitte die ephesische Diana mit Hirschen auf beiden Armen, als erschaffendes und erhaltendes Princip der thierischen Welt. Zu beiden Seiten Centauren, welche Hasen und Geflügel erlegt haben und sie spielend den Hunden bieten, die gierig an ihnen hinaufspringen, weiter eine Amazone mit Schild und Schwert gegen einen Löwen, und gegenüber eine andere mit der

Lanze gegen einen Eber kämpfend. (Gemalt von Schlotthauer.)

IV. Abtheilung, links vom Fenster.

a. An der Decke.

1. In der oberen Spitze: Eros, den Cerberus besänftigend, das Attribut des Pluto und Sinnbild der Erde. (Gem. von Cornelius.)

2. In der Muschel: Die Hore des Winters, gelagert und sich zum Feste der Saturnalien schmückend; zu ihren Füssen zündet Cupido die Fackel zur nächtlichen Feier an; hinter ihr steht Momus mit Keule und Maske.

3. Hauptbild des Gewölbviertels: Die Nacht. Die Göttin der Nacht fährt auf einem von Eulen gezogenen Wagen einher; zwei Knaben, Schlaf und Tod, ruhen in ihren Armen; der letztere drückt noch die ausgebrannte Fackel an die erschlafften Glieder. Voraus schweben die Träume, zwei weibliche und zwei männliche Gestalten, in phantastischer Verschlingung. (Gem. von Cornelius.)

4. Rechts: Die Parzen, welche die verborgenen Fäden des Lebens spinnen. Clotho, die jugendlichste, rückwärts, zieht den Faden vom Rocken; Lachesis, älter an Jahren, hält die Spule; zu ihren Füssen sitzt Atropos, eine greise Gestalt, im Begriff den Lebensfaden zu zerschneiden. (Gem. von Cornelius.)

5. Links: Hecate, Nemesis und Harpocrates. Die erste, Tochter der Nacht, hält das magische Scepter in der Rechten; neben ihr steht die Schicksalsurne, aus der sie die Loose der

Menschen zieht. Nemesis führt die Schleuder in der Hand, mit welcher sie die Uebelthäter erreicht, und die Schnelligkeit ihrer Vergeltung bezeichnet das Rad, auf welchem ihr Arm ruht. Zu ihren Füssen sitzt der Knabe Harpocrates, Gott des Schweigens und des geheimnissvollen Waltens der Natur; er legt den Zeigefinger auf den Mund und mit der Linken hält er umgekehrt ein Füllhorn voll reifer Früchte. (Gem. von Zimmermann.)

6. In den kleineren Bildern auf schwarzem Grunde links: Psyche, welche von ihren Schwestern verleitet den schlafenden Amor mit der Lampe beleuchtet, und rechts: Besuch des Zeus bei der Alcmene, während Mercur den Amphitryon fern hält.

7. Arabeske: Das Streiten der wilden und geheimnissvollen Naturkräfte, welches das organische Leben vorbereitet. In der Mitte die befruchtende Nacht, als Frauengestalt, ähnlich der ephesischen Diana, mit beiden Händen ein Fruchtgehänge haltend. Weiber von Männern umfasst und von ihnen gegen gehörnte, centaurenartige Ungeheuer vertheidigt, und Jünglinge, die gegen Sphinx und Chimära kämpfen, deuten auf die in der Tiefe waltenden Erdgeister, die sich nur als Fieberträume und Gespenster der menschlichen Phantasie nahen. (Gem. von Zimmermann.)

b. An der Wand.

1. Flachrelief über dem Bilde: Als Sinnbild der Gewalt des Todes ist Pluto dargestellt, welcher auf einem von Eros gelenkten Gespanne, vor dem ein Wassergott ruht, Proserpina entführt, während

ihre Gespielinnen ihr jammernd nachblicken. — In den Seitenfeldern: Eulen in Kränzen zwischen reichen Ornamenten. (Modellirt von Stiglmaier.)

2. Hauptgemälde: Die Unterwelt oder das Reich des Pluto. In der Mitte sitzen Pluto und Proserpina auf einem Throne, der von bleichen Feuerflammen erleuchtet wird. Von links her schreitet zu ihnen Orpheus die Stufen hinauf, zur Leier singend, um die Rückkehr seiner Gattin Eurydicé zur Oberwelt zu erbitten. Amor flüstert ihm die Worte zu seinem Gesange ein. Eurydice steht erwartend am Throne zur Seite der Proserpina. Auf der Seite des Pluto sitzen die drei Höllenrichter (diese von Cornelius selbst ausgeführt) Minos, Aeacus und Rhadamanthys, um das Urtheil über die Schatten zu sprechen, welche Mercur und Charon eben an das Ufer des Hades gebracht haben. Nur ein Kind geht ungerichtet vorbei, den Cerberus mit einem Brote besänftigend. Rechts unterhalb der Eurydice kauert die Gruppe der Eumeniden; in der Ecke der Styx, der das Wasser aus seiner Urne giesst; über ihm Medusa; neben ihr kommen aus dem Hintergrunde die Wasser tragenden Danaiden und ganz hinten wälzt Sisyphus den Stein. (Gem. von Zimmermann und Schlotthauer.)

3. Hochrelief im Giebel unter dem Bilde: Ceres und Proserpina's Wiedervereinigung auf der Oberwelt, Sinnbild des neuen Lebens, das aus dem Tode emporkeimt. (Mod. von Schwanthaler.)

Die Blumen- und Fruchtgewinde, welche die Bilder umgeben, sind von mehreren jungen Künstlern unter Cornelius Leitung gemalt.

Begonnen im J. 1820, vollendet 1826.

XI. Kleine Vorhalle.

---

1. Mittelbild an der Decke: Prometheus mit dem von ihm gebildeten Menschen und Minerva, welche demselben Leben und Seele verleiht, indem sie deren Symbol, den Schmetterling, ihm über das Haupt hält. (Gem. von Cornelius.)

2. Lünette rechts: Prometheus an den Caucasus geschmiedet, wird von Hercules befreit, welcher den Geier, der ihm die Leber ausgefressen, erlegt hat. Im Hintergrunde die Töchter des Oceanus, welche die Scene beobachten. (Gem. von Schlotthauer.)

3. Lünette links: Pandora neben Epimetheus sitzend und die von Zeus ihr geschenkte verhängnissvolle Büchse öffnend, aus welcher die irdischen Plagen sich über das Menschengeschlecht verbreiten. (Gem. von Zimmermann.)

In dem Arabeskenfelde sind Figuren der Psyche, Amorinen auf Greifen, Seethiere, Masken, Fackeln u. a. angebracht.

Begonnen im Winter 1829, vollendet im Sommer 1830.

In den Nischen:

147. Kopf des Marc Aurelius.

Peperino. H. 0,62. Von Camuccini in Rom gekauft. Ergänzt ist der ganze untere Theil von unterhalb der Unterlippe an.

Sehr gutes und charakteristisches Bildniss.

148. Kopf des Hadrianus.

Erz. H. 0,67. Aus Palast Barberini in Rom.

Moderner Bronzeguss nach der vaticanischen Marmorbüste, welche in der Engelsburg, dem Mausoleum des Hadrian, gefunden worden ist (Mus. PCl. VI, 45).

X. Trojanischer Saal.

Zum Hauptgegenstande der Gemälde dieses Saales hat Cornelius die Sage vom trojanischen Kriege gewählt. Aus ihr sind sämmtliche grössere Darstellungen genommen, und nur in den Arabesken sind Andeutungen der übrigen griechischen Heroenmythen angebracht.

A. Die Deckengemälde.

Sie sondern sich zwar nach den vier Abtheilungen der Gewölbe, müssen aber in der Runde herum verfolgt werden. Den Anfang macht:

I. Ein Rundbild am Scheitel des Gewölbes: Die Vermählung des Peleus mit der Thetis. Die Neuvermählten sitzen, von zwei Amoren begleitet, im Brautgemach. Hinter ihnen wirft die rachebrütende Eris, weil sie allein nicht zur Hoch-

zeit geladen war, den goldenen Apfel herein, welcher den ersten Anlass zur Entwickelung des Krieges bot. Ans dem Ehebunde aber entspross der Hauptheld desselben, Achilles. (Gem. von Schlotthauer.)

Da der Raum nicht erlaubte, die bei der Hochzeitfeier anwesenden zwölf Götter im Gemälde darzustellen, so sind sie in der Stuccaturverzierung, welche das Rundbild umgiebt, in zwölf kleinen Reliefs angebracht: Juppiter, Minerva, Mercur, Juno, Diana, Vulcan, Pluto, Ceres, Mars, Neptun, Venus, Apollo, sämmtlich in sitzender Stellung. (Von Schwanthaler modellirt.)

II. Hierauf folgen in vier Bildern die einleitenden Begebenheiten, grau in grau auf vergoldetem Grunde gemalt:

1. Ueber dem Fenster: Das Urtheil des Paris. Juno, Venus mit Amor, Minerva, sitzend, von dem hinter ihnen stehenden Mercur begleitet, zeigen sich dem Hirten auf dem Ida, der, auf seinen Stab gelehnt, den Apfel als Preis der Schönheit der Venus reicht. Hinter Mercur lauscht am Boden kriechend Eris mit der Fackel; hinter Paris ist ein Flussgott gelagert.

2. Rechts: Die Hochzeit des Menelaus und der Helena. Die Verlobten sitzen einander die Hände reichend vor einem Altar. Zu beiden Seiten stehen die übrigen Freier und leisten den Schwur: den, welchem die Braut zu Theil geworden, vor jedem Angriffe zu schützen. Links in der Ecke ist das Pferd, welches Tyndareus, der Vater der Helena, zur Bestätigung des Schwurs als Opfer

schlachtete. Rechts mustert eine Dienerin die Hochzeitsgeschenke.

3. Dem Fenster gegenüber: Die Entführung der Helena. Paris und Helena sitzen auf einem Schiffe, von Seethieren gezogen. Amorinen rudern, lenken die Thiere und spielen die Leier. An der Fackel des Hymen, welcher am Steuer sitzt, zünden die durch die Luft nacheilenden Erinnyen die ihrigen an. (Gem. von Schlotthauer.)

4. Links: Das Opfer der Iphigenia. Diana entrückt die auf einem Holzstosse knieende Jungfrau dem opfernden Calchas und giebt ihm die Hirschkuh in die Hände; Agamemnon und Menelaus, Achilles und Patroclns sitzen tieftrauernd zur Seite. (Nr. 1, 2 und 4 von Zimmermann und Schlotthauer gemeinschaftlich gemalt.)

III. Acht grössere Bilder mit Figuren über Lebensgrösse, nebst vier Arabesken.

1. Ueber dem Fenster: Achilles unter den Töchtern des Lycomedes. In weibliche Kleider gehüllt, greift er nach den Waffen, die ihm Ulysses als Kaufmann verkleidet dargeboten hat. (Gem. von Zimmermann.)

2. Mars nnd Venus, von Diomedes verwundet. Mars in der Mitte schreit auf; Diomedes hinter ihm hält einen gewaltigen Stein zum Wurf bereit; links verbindet Amor der sitzenden Venus die Hand; über ihr thronen Juppiter und Juno; in der Ecke rechts sitzt Minerva hohnlächelnd über die Verwundeten. Nach Ilias V. (Gem. von Schlotthauer.)

In der Arabeske zwischen beiden Bildern: Oedipus und die Sphinx; Laïus von Oedipus erschlagen; Oedipus und Iocaste am Altar; der Zweikampf des Eteocles und Polynices. (Gem. von Eberle.)

3. Rechts: Zeus sitzend, an dessen Seite Juno angelehnt schläft, sendet den Traumgott in Gestalt Nestors zu dem in den Armen des Schlafgottes ruhenden Agamemnon, um ihn zur Schlacht zu ermuntern. Der Traumgott zeigt dem Schlafenden Bilder des Kampfes. Nach Ilias II. (Gem. von Schlotthauer.)

4. Menelaus stürmt mit einem hoch erhobenen Felsstücke auf den niedergeworfenen Paris ein, zu dessen Schutze Venus von Amor begleitet in die Mitte tritt. Im Hintergrund beredet Minerva in Gestalt des Laodocus den Pandarus, auf Menelaus zu schiessen. Nach Ilias III und IV. (Gem. von Zimmermann.)

In der Arabeske: Theseus, den Minotaurus tödtend; die Dioskuren und der Raub der Helena durch Theseus und Pirithous. (Gem. von Eugen Neureuther.)

5. Dem Fenster gegenüber: Aiax hat den Hector im Zweikampfe niedergeworfen, der von Apollo beschützt und aufgehoben wird. Die beiden Herolde Talthybius und Idaeus trennen die Kämpfenden. Nach Ilias VII. (Gem. von Cornelius.)

6. Nestor und Agamemnon wecken in der Nacht den schlafenden Diomedes (und Ulysses?), um sich mit den übrigen Fürsten zum Rathe zu versammeln. Nach Ilias X. (Gem. von Cornelius.)

In der Arabeske: Bacchantin, die Becken

schlagend, im Schoosse eines schwebenden Silen; Philoctet an seiner Wunde leidend; Perseus, welcher Andromeda befreit; und die Nacht mit Schlaf und Tod. (Gem. von Neureuther.)

7. Links: Priamus, hinter dem die Leiche des Hector liegt, kniet vor Achilles, der seinen Bitten nachgiebt. Hinter ihm Briseïs und Phönix. Nach Ilias XXIV. (Gem. von Zimmermann.)

8. Hectors Abschied. Andromache lehnt sich trauernd auf seine Schulter; er selbst hält den kleinen Astyanax auf den Händen und betet zu den Göttern; vor ihm die Amme. Nach Ilias VI. (Gem. von Schlotthauer.)

In der Arabeske: der Raub des Ganymedes durch den Adler, Leda mit dem Schwan, und Paris, den Achilles bei seiner Verlobung mit Polyxena verwundend. (Gem. von Neureuther.)

B. Wandgemälde.

In den drei grossen Gewölbspiegeln sind die Hauptscenen des trojanischen Krieges in colossalen Figuren dargestellt.

Ueber dem Eingange aus der Vorhalle.

I. Der Zorn des Achilles, nach Ilias I. Verschiedene Scenen sind hier in einem Bilde vereinigt. In der Mitte stehen vor dem in Form eines Tempelchens errichteten Königssitze die beiden Atriden, Agamemnon (r.) und Menelaus (l. vom Beschauer). Chryses, der Priester des Apollo, kniet vor ihnen, etwas links im Vordergrunde, um die Zurückgabe seiner Tochter zu erbitten. Die Bitte ist als bereits gewährt zu denken; denn schon ist Chryseïs, links, auf einem Maulthiere sitzend, zur Abreise

bereit. Gleichzeitig hadert Agamemnon mit Achilles, der von rechts anstürmend das Schwert gegen ihn ziehen will, aber von der über ihm schwebenden Minerva zurückgehalten wird. Seine hinter ihm sitzende Geliebte Briseïs wird von den beiden Herolden aufgefordert, ihnen zu folgen. Den Mittelgrund nimmt die Versammlung der andern griechischen Fürsten ein; hinter der Gruppe des Achilles und von ihr fast ganz verdeckt finden sich Idomeneus, Antilochus und Aiax, des Oileus Sohn, auf der andern Seite über Chryses Ulysses, gegen den über eine Mauer gelehnten Thersites gewendet und mit ihm hadernd, dann weiter nach links Aiax der Telamonier, Diomedes und Nestor. Ueber diesen steht auf einen Pfeiler gelehnt in priesterlichem Ornate Calchas, mit seiner Linken nach hinten deutend, wo Apollo schwebend die tödtlichen Pfeile der Seuche entsendet. Im Hintergrunde an einer bewaldeten Höhe Leichen von Menschen und Thieren und Scheiterhaufen, rechts die Schiffe der Achäer.

Dem Fenster gegenüber:

II. Der Kampf um den Leichnam des Patroclus; nach Ilias XVII. Aus dem Gewühl der Schlacht scheiden sich als Hauptfiguren im Vordergrunde Menelaus und Meriones, welche sich bemühen, den Leichnam des Patroclus fortzutragen, während Aiax der Telamonier sie gegen Hector vertheidigt und Aiax Sohn des Oileus hinter ihm gegen Aeneas kämpft. Rechts hebt ein Phrygier den von Menelaus getödteten Euphorbus auf, links flieht Idomeneus mit dem Gespanne des Meriones. In der Mitte des Hintergrundes

erscheint auf dem Walle Achilles mit lauter Stimme den Feinden drohend, neben ihm Minerva den Blitz schwingend und über ihm der Adler des Zeus.

Ueber diesem Gemälde im Gewölbegurt ist als Relief der Kampf des Achill mit den Flussgöttern nach Ilias XXI dargestellt. Achilles in der Mitte hat nach rechts vor sich her eine grosse Schaar Troer in den Fluss gestrieben, als der Skamander hinter ihm zornig seine Fluthen aus einer Urne gegen ihn ausgiesst. Aber schon schreit ein anderer Flussgott, der Simois, laut auf über die Flammen, womit ihn Vulcan bekämpft. Diesen hält schliesslich Juno zurück, deren Pfauengespann die Composition schliesst.

Als Gegenstück findet sich über dem Fenster der Kampf bei den Schiffen nach Ilias XV. Hector, siegreich von Apollo geschützt und von andern Kämpfern unterstützt, hat mit seinen Troern den Wall der Griechen niedergeworfen und will das Schiff des Protesilaus anzünden, welches Aiax unter Beistand des Teucer vertheidigt; Patroclus sieht man zur Hülfe herbeieilen und andere Griechen suchen die Schiffe ins Wasser zu ziehen. — Beide Reliefs sind von Schwanthaler modellirt.

Ueber dem Eingange zum Heroensaal:

III. Die Zerstörung von Troja. Im Vordergrunde rechts sind Priamus und sein Sohn Polites bereits von Neoptolemus gemordet, der jetzt, mehr nach links, im Begriff ist, den kleinen Astyanax über die Mauer herabzuschleudern. Andromache, welche den Knaben noch mit einer

Hand gefasst hat, ist in Ohnmacht gesunken und lehnt am Knie der Hecuba, die ganz im Centrum der Composition mit dem Ausdrucke starrer Verzweiflung in der Mitte ihrer Töchter sitzt. Polyxena klammert sich an sie an, da Menelaus sie als Gefangene ergreifen will. Noch unbemerkt von ihm lehnt zu seiner Linken Helena in tiefem Schmerz an einer Säule. Ueber Hecuba aber erscheint, das aufgelöste Haar mit Lorbeer gekrönt, die Seherin Cassandra; sie spricht den Fluch über das Haus der Atriden aus, wovon sie Agamemnon vergeblich zurückzuhalten sucht. In einer Gruppe links sind griechische Helden vereint, welche die Beute theilen. Nestor hält den Helm, aus welchem Ulysses die Loose zieht; neben ihnen Idomeneus, Philoctet, Aiax und (fälschlich der schon früher gefallene) Antilochus. Rechts unter einem Porticus sieht man den Aeneas seinen Vater Anchises aus den Flammen tragen, Ascanius schreitet voraus. Im Hintergrunde die Feuerflammen der brennenden Stadt, zwischen denen über die Mauer der Kopf des hölzernen Pferdes emporragt.

Diese drei Bilder sind von Cornelius mit Beihülfe von Zimmermann und Schlotthauer gemalt.

Begonnen im J. 1825; vollendet 1830.

XI. Heroen-Saal.

---

149. Herme des Demosthenes.

Pentelischer Marmor. H. 1,89. Gefunden im Circus des Maxentius bei Rom. Ergänzt ist die Nase und ein Theil der Unterlippe.

Sicheres Bildniss des Redners, welches die charakteristischen Züge des Kopfes in nicht sehr feiner, aber tüchtiger Durchführung wiedergiebt. Die Ungleichheit der beiden Hälften des Gesichtes, namentlich der etwas verzogene Mund, welcher auf den nur durch grosse Anstrengung überwundenen Naturfehler des Stammelns hindeutet, giebt dem Kopfe den Ausdruck einer grossen geistigen Energie.

150. Portrait-Herme.

Carrarischer Marmor. H. 1,94. Früher im Besitz der Familie Mattei in Rom (Venuti Mon. Matth. II,44), dann bei Dodwell.

Dieser auf einen modernen Hermenschaft gesetzte Kopf ist ohne Grund für ein Bild des Apollonius von Tyana, des Solon oder des Epicur gehalten worden. Die Aengstlichkeit des Meissels, sowohl in der Behandlung der Haare als der Augen,

und die unantike Form der Nase zeigen indessen, dass das Ganze keine antike Arbeit ist.

151. Statue des Mercurius.

Attischer Marmor, der Kopf parisch. H. 1,53. Gefunden in der Villa Hadrians bei Tivoli, dann im Besitz des Duca Braschi, wurde sie vom König Max I. für die Akademie der bildenden Künste erworben und später von König Ludwig I. für die Glyptothek übernommen. Publicirt bei Clarac 814, 2048 (wo aber die an das Felsstück angelehnte antike Sandale weggelassen ist); von Lützow Münch. Ant. 32. Vgl. Lambeck de Mercurii statua vulgo Iasonis habita, 1860; Friederichs Bausteine Nr. 666. Ergänzt sind beide Arme mit Ausschluss der r. Hand, der l. Oberschenkel, das r. Bein von oben bis drei Zoll über dem Knöchel, die vordere Hälfte des r. Fusses und die äusseren Theile der Plinthe; am Kopfe die Nase, die Unterlippe und das Kinn nebst Theilen der Backen, das halbe l. Auge und Theile der Stirn.

Obwohl in sehr fragmentirtem Zustande gefunden, konnte diese Statue nach einigen andern antiken Wiederholungen derselben vollkommen sicher wiederhergestellt werden. Die am längsten bekannte, jetzt im Louvre, wurde zuerst für Cincinnatus erklärt, der vom Pfluge weg zum Dictator erwählt wurde. Winckelmann wollte Jason erkennen, der zu Pelias gerufen in der Eile den einen seiner Schuhe anzulegen vergass, was aber in der Statue durchaus nicht ausgedrückt ist. Die Vergleichung einer kretischen Münze und einer von Christodor (Ecphr. 297 sqq.) beschriebenen Statue in Konstantinopel liefern indessen den sichern Beweis, dass Mercur dargestellt ist. Mit dem Oberkörper vorgebeugt, ist er im Begriff, an den auf eine Erhöhung gesetzten r. Fuss die Sandale festzubinden,

während sein seitwärts gewendetes Gesicht zeigt, dass er kaum noch den Auftrag vernommen hat, den er rasch zu erfüllen bereit ist. Das ganze Motiv ist frisch und unmittelbar aus dem Leben genommen und die elastische Drehung und Wendung der Gestalt erscheint um so leichter und gefälliger, als auch die Proportionen des Körpers denselben Charakter grosser Leichtigkeit und Schlankheit tragen. In dieser Beziehung, namentlich in der Bildung der Brust und der Feinheit der Extremitäten, erinnert die Gestalt am meisten an den Apoxyomenos des Lysipp, dessen Kunstrichtung auch, wie kaum der eines andern Künstlers, die Erfindung des Werkes am besten entsprechen würde. Die Ausführung, obwohl im Einzelnen keineswegs von besonderer Feinheit, befriedigt doch in der Gesammtwirkung und lässt z. B. in der Andeutung der weichen, durch die Biegung des Leibes verursachten Hautfalten, die Schönheiten des Originals, besonders die an Lysipps Werken gerühmte grosse Naturwahrheit wenigstens ahnen. Für eine richtige Würdigung der ursprünglichen, für Bronze berechneten Erfindung ist der als Stütze dienende Baumstamm hinwegzudenken, dessen Hinzufügung nur bei der Copie in Marmor nöthig wurde. — Der Kopf ist von anderem Marmor; aber wie bei dem Pariser Exemplar erklärt sich diese Verschiedenheit aus der Natur des für die Statue verwendeten schieferigen Marmors (vgl. Nr. 90), und es liegt daher kein Grund vor, an seiner ursprünglichen Zusammengehörigkeit mit der Statue zu zweifeln. Leider ist das sehr ergänzte Gesicht auch in seinen erhaltenen Theilen stark überarbeitet.

152. Unbekannte Hermenbüste.

Pentelischer Marmor. H. 0,64. Von Vescovali in Rom gekauft. Ergänzt ist die Nase und fast das ganze Hermenstück.

Bärtiger Kopf mit gescheiteltem lockigem Haar und vollem Bart, an dem der Mund mit freundlichem Ausdrucke geöffnet ist, so dass man die oberen Zähne sieht. Nach der Auffassung der Formen ist es ein Grieche aus der Zeit vor Alexander. Die Ausführung aus römischer Zeit ist etwas weichlich.

153. Statue Alexanders des Grossen.

Marmo salino von Paros. H. 1,81. Aus Palast Rondanini in Rom. Publicirt bei Guattani Mon. ant. 1787, Sett. t. 2 und bei Müller Denkm. a. K. I, 40, 169 mit den früheren Ergänzungen; mit den jetzigen bei Clarac 838, 2108. Ergänzt sind beide Arme von etwas über der Mitte des Oberarmes an nebst dem Salbfläschchen, das ganze r. Bein nebst der Erhöhung und der Hälfte der Plinthe, die vordere Hälfte des l. Fusses und Kleinigkeiten am Panzer.

Die Züge des vollkommen erhaltenen Kopfes stimmen mit den sicheren Bildnissen Alexanders überein. Dagegen ist die Restauration der Arme mit dem Salbengefäss begründeten Bedenken unterworfen, schon desshalb, weil das ganze Motiv für einen Alexander gar zu bedeutungslos ist. Der Vermuthung, dass er beschäftigt sei, sich die Beinschienen anzulegen, widerspricht die Haltung des Kopfes. Nach einer Wiederholung (mit umgekehrter Beinstellung) im Palast Altemps in Rom (Clarac 854 D, 2211 D) wird der r. Unterarm bequem auf den mit einem leichten Gewandstück bedeckten

r. Oberschenkel, der linke gekreuzt über den r. gelegt gewesen sein; und ein noch vollständigeres Vorbild für die Ergänzung bietet vielleicht eine entsprechende Figur auf der Ficoronischen Ciste (von allen andern durch einen spitzen Hut unterschieden), der zufolge der König ein oder zwei leichte Speere lose in der Rechten gehalten haben würde. So würde ihn die Statue etwa in dem Augenblicke darstellen, wo er die vor ihm aufgestellten Heerschaaren mustert. Der königliche und Feldherrnblick zeigt sich besonders von einem Standpunkte der Betrachtung aus, von dem aus das Gesicht des Königs in der Vorderansicht erscheint. Von dort aus wird auch der breite und massive Panzer mit darauf liegender Chlamys, der bei der Uebertragung aus der Bronze in Marmor ziemlich ungeschickt hinzugefügt wurde, einigermassen dem Auge entzogen. Dass das Original von Lysipp herrühre, ist nicht unwahrscheinlich, aber bis jetzt nicht streng zu beweisen. Doch ist ein Gegengrund gegen diese Annahme aus den Proportionen, gegenüber dem starken Hals, der breiten Brust und dem fleischigen Körper, schwerlich zu entnehmen. Dieselben stimmen allerdings mit dem Kanon Lysippischer Idealbildungen jugendlicher Athleten wenig überein, charakterisiren aber sehr wohl eine für dauernde Anstrengung befähigte Persönlichkeit und liefern dadurch nur den Beweis, dass, wie es bei einem Bildnisse aus Lysipps Zeit ganz naturgemäss ist, an dieser Statue auch die Auffassung der Figur eine realistisch-individuelle und streng ikonische ist. — Die Ausführung ist, wie sich namentlich aus der Behandlung des Beiwerkes zeigt,

aus römischer Zeit und begnügt sich mit einer kräftigen und richtigen Angabe der Hauptformen, ohne auf eine feine Durchbildung des Einzelnen einzugehen.

154. Angeblicher Kopf des Hannibal.

Pentelischer Marmor. H. 0,53. Von Albaccini in Rom gekauft. Ergänzt sind die Nase, ein Theil der Lippen und das Hermenstück.

An diesem durch Hässlichkeit und Unregelmässigkeit der Züge ausgezeichneten Kopfe zeigt sich eine Ungleichheit in der Bildung der Augen, indem das r. kleiner als das l. und verdreht und unbrauchbar erscheint. Dieser Umstand passt allerdings auf Hannibal, der vor der Schlacht am Trasimenischen See das r. Auge durch Erkältung fast ganz verloren hatte. Doch ist bisher kein Bildniss des Hannibal sicher nachgewiesen, und die Neapolitaner Bronze, die Visconti (Icon. gr. 55) dafür erklärte, stimmt mit dem Münchener Marmor so gut wie gar nicht überein. — Die Arbeit ist trotz des Strebens nach Charakteristik kleinlich, befangen und ohne freieren Schwung.

155. Angeblicher Kopf des Hippokrates.

Griechischer Marmor. H. 0,55. Aus Villa Albani. Publicirt bei Bellori Imag. t. 39 (als Xenokrates) und Piroli Mus. Nap. II, 79. Ergänzt sind die Nase, die oberen Augenlieder, die l. Augenbraue und der untere Theil des Gesichtes, nemlich Unterlippe und Bart. Neu ist auch das Hermenstück mit der Inschrift *ΞΕΝΟΚΡΑΤΗΣ ΧΑΛΚΗΔΟΝΙΟΣ*.

Dieses Bildniss stimmt mit den Marmorköpfen überein, die Visconti (Icon. gr. 32,2-3) für Hippo-

krates erklärt hat, aber vielleicht nicht mit hinreichenden Gründen. Denn sowohl der Kopf auf koischen Münzen (Visc. ib. 57,2), als eine diesen genau entsprechende Marmorherme der Villa Albani (Braun Ruinen u. Mus. Roms S. 653), in welcher der scharfblickende und doch milde Charakter des Arztes vortrefflich ausgeprägt ist, lassen in der ganzen Form des Schädels, in dem Ausdrucke der Augen und des Mundes eine sehr verschiedene Persönlichkeit erkennen. — Uebrigens deutet die Auffassung der Formen auf einen Griechen der voralexandrinischen Zeit. Die Ausführung ist gut und charaktervoll.

156. Statue eines Jägers.

Pentelischer Marmor. H. 2,02. Früher in Villa Aldobrandini in Frascati, dann bei Camuccini in Rom. Publicirt bei Clarac 963, 2474. Ergänzt ist der Kopf und Hals, der ganze r. Arm, am l. das obere Stück und die Hand, das l. Bein vom Knie bis zur Ferse, Ränder und Zipfel der Chlamys, der obere Theil des Baumstammes.

Die Ergänzung des Kopfes als Commodus ist durchaus willkürlich; und eben so wenig berechtigt ist die Annahme, dass durch den am Baumstamme aufgehängten Hasen der durch einen Eber verunglückte Adonis charakterisirt sei. Die Figur gehört vielmehr in die nach Plinius Angabe im Alterthum sehr zahlreiche allgemeine Kategorie von Jägerstatuen, an denen, wie an Athletenstatuen, die feine Durchbildung der Körperformen die Hauptaufgabe der Künstler gewesen sein wird. Der Werth, den originale Arbeiten dieser Art besonders für künstlerisches Studium haben, ist natürlich ein weit geringerer, wo in einer

Nachbildung, wie hier, die Arbeit zwar solide und tüchtig ist, aber doch gerade die Feinheit des originalen Meissels vermissen lässt.

157. Hermenbüste des Perikles.

Griechischer Marmor. H. 0,64. Von einem französischen Officier, der sie in Athen gefunden, in Neapel gekauft. Ergänzt ist die Nase, die vordere Spitze des Helms und das Hermenstück.

Perikles, obwohl mehr Staatsmann als Krieger, wurde von den Künstlern mit dem Helme dargestellt, um den hohen und spitzen Schädel zu verdecken, der von den Komikern als „Zwiebelkopf" verspottet wurde. Die Züge des Münchener Kopfes stimmen mit den sicheren Bildnissen des Perikles überein. Eine Abweichung findet sich nur in den Haaren, die hier nicht in kurz geschnittenen Locken unter dem Helme hervortreten, sondern lang und gescheitelt über die Schläfe zurückgestrichen sind. Die Ausführung ist aus später Zeit. Die nackten Theile des Gesichtes scheinen allerdings durch starkes Putzen sehr gelitten zu haben; aber auch in der Behandlung des Haares fehlt durchaus die Frische und Leichtigkeit der Hand.

158. Statue des Domitian.

Pentelischer Marmor. H. 2,49. Früher in Villa Aldobrandini in Rom, dann bei einem Bildhauer Malatesta. Publicirt bei Clarac 938, 2397; vgl. Winckelmann Gesch. d. K. XI, 3, 21; Urlichs Glyptothek S. 14. Ergänzt sind nur die Nase, die r. Hand mit der Kugel, an der l. vier Finger und einige Zehenspitzen.

Die Anordnung dieser auf dem r. Fuss ruhenden

Gestalt mit dem von der l. Schulter auf den Arm herabfallenden Palutamentum und dem in der Linken ruhenden (nicht ergänzten) Schwert, ferner mit der gewiss richtig ergänzten Kugel als Zeichen des Imperium in der Rechten, und endlich mit dem auf Sieg deutenden Palmstamme als Stütze des r. Fusses, lässt in dieser Statue einen römischen Kaiser erkennen. In den Gesichtszügen des kraushaarigen Kopfes glaubte man früher Aehnlichkeit mit Nero zu finden. Doch ist jetzt die schon von Winckelmann aufgestellte Benennung als Domitian als sicher richtig anerkannt. Die Ausführung entbehrt der Feinheit und war offenbar nur für einen decorativen Zweck berechnet.

159. Hermenbüste des Themistokles.

Griechischer Marmor. H. 0,71. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. IV, 72; Bouillon III, bustes 5. Ergänzt ist die ganze obere Hälfte des Kopfes von der Mitte der Nase aufwärts, ausserdem die Nase, die Oberlippe, Spitzen von Bart und Haar und die untere Hälfte des Hermenstückes.

Die erhaltenen Theile stimmen mit einer Vaticanischen Büste, welche Visconti (Icon. gr. 14) durch eine kühne, aber freilich nicht begründete Vermuthung für Themistokles erklärt hat. Nach ihrer ganzen Auffassung scheint sie eher einen Athener aus etwas jüngerer Zeit, etwa um das J. 400 v. Ch., darzustellen (vgl. Arch. Zeit. XXVI, S. 1).

160. Statue eines griechischen Königs.

Parischer Marmor. H. 2,37. Aus Villa Albani. Publicirt bei Clarac 834, 2098. Ergänzt sind die Nase, beide Unter-

arme, das Schwert, Knie und Knöchel des r. und das Knie des l. Beines, das Mittelstück des Baumstammes.

Nackte Figur eines bärtigen Mannes, der wie im Vorschreiten auf dem linken Fusse stehen bleibt und mit dem seitwärts geneigten Haupte nach seiner halb erhobenen Linken blickt. Der Kopf mit dem königlichen Diadem ist seiner ganzen Auffassung nach nicht römisch, sondern griechisch. Die Formen des Körpers sind den überlebensgrossen Verhältnissen entsprechend gross und kräftig angelegt und ohne vieles Detail, welches dem Eindruck der Massen nachtheilig sein würde, mit geschickter Mässigung ausgeführt. So erscheint diese Statue, wenn auch nicht mit besonderer Feinheit durchgeführt, doch im Vergleich zu dem daneben stehenden Domitian in günstigem Lichte und der Hand eines Künstlers aus der späteren griechischen Zeit nicht unwürdig. Die Vorderseite ist wahrscheinlich schon im Alterthum einmal gereinigt und mit einem Schabeisen übergangen worden. — Die frühere Benennung als Antigonus Gonatas ist durch nichts gerechtfertigt. Nach dem künstlerischen Charakter scheint eher das ideale Bild eines Königs aus der Heroenzeit, als ein historisches Portrait dargestellt zu sein.

161. **Unbekannte Hermenbüste** (angeblich Xenophon).

Pentelischer Marmor. H. 0,55. Aus Palast Rondanini; bei Pacetti gekauft. Ergänzt sind die Nase, das halbe l. Auge und ein Stück der Stirn, sowie das Hermenstück.

Die Benennung ist willkürlich, da bis jetzt kein sicheres Bild des Xenophon nachgewiesen ist. Der

Charakter des Kopfes ist voralexandrinisch, aber in der römischen Nachbildung des Originals wahrscheinlich verflacht und verweichlicht.

162. Statue des Diomedes.

Griechischer Marmor. H. 1,95. Aus der Villa Albani. Publicirt bei Bracci Mem. d. inc. I, 23; Piroli Mus. Nap. I, 71; Bouillon III, 2, 1; Clarac 871, 2219=633, 1438 A. Ergänzt sind die beiden Unterarme, beide Beine und der Baumstamm. Der Kopf war gebrochen, gehört aber zur Statue. Dagegen ist die Victoria zwar antik, aber von anderem parischen Marmor und der Statue ursprünglich fremd. Ergänzt sind an ihr der r. Arm, der l. Fuss und Stücke der Flügel.

Das mit aussergewöhnlicher Schärfe ausgearbeitete Haar, die scheinbar etwas trockenen, aber präcisen Formen des Gesichts, die in ähnlicher Weise behandelten Formen des vortrefflich gegliederten und kräftig durchgebildeten Körpers deuten mit Bestimmtheit darauf hin, dass hier ein Bronze-Original streng und genau, aber eben darum nicht ganz mit der dem Marmor entsprechenden Weichheit copirt ist. Dieser Umstand und dazu die ganze Haltung der Figur, die einen scharf präcisirten Moment inmitten einer bestimmten Handlung auszudrücken scheint, sind der Annahme nicht günstig, dass hier ein gewöhnliches Portrait, sei es eines Athleten oder eines Kriegers, dargestellt sei. Das Motiv der Statue aber erinnert in auffallender Weise an die Gestalt des Diomedes beim Raube des Palladium, wie sie auf einer unteritalischen Vase, auf einem bekannten Spada'schen Relief (wo der ergänzte l. Arm wahrscheinlich das Palladium hielt),

auf Gemmen und sonst fast typisch und also gewiss von einem gemeinsamen Originale abgeleitet sich findet (vgl. Overbeck Heroengal. XXIV, 19; 23: XXV. 9; vgl. Mon. d. Inst. VI, 51): der thatkräftige Held steht fest auf dem r. Fusse, und indem er mit der Rechten das Schwert gezückt, im linken Arme aber das Palladium hält, wendet er den Blick links, um unverzagt der Gefahr zu begegnen, die von dort zu drohen scheint. Dass die Münchener Figur nicht, wie man vermuthet hat, einen Schild am Arme trug, lehrt der Rest einer Stütze auf dem Gewande gerade hinter dem Rücken der Victoria, welche sich sehr wohl mit der Annahme verträgt, dass im l. Arme das Palladium geruht habe. Das einzige Bedenken gegen eine Beziehung der Statue auf Diomedes liegt in der scheinbar portraitmässigen Behandlung des Bartes. Doch konnte dieselbe vom Künstler zur Bezeichnung der Altersstufe des Diomedes gerade zwischen Jüngling und Mann gewählt sein. Form und Ausdruck des Gesichtes dagegen passen vortrefflich für den kühnen und thatkräftigen Charakter des Helden. — Für die Berühmtheit des Originals spricht eine zweite Wiederholung in Paris (Clarac 970 B, 2506).

163. Philosophenstatue.

Parischer Marmor. H. 1,74. Von einem französischen Officier in Neapel gekauft, der sie aus Griechenland mitgebracht hatte. Publicirt bei Clarac 843, 2116. Nur der Torso, d. h. Gewand und Brust ist antik, am Gewande aber das vom l. Arme herabhängende Stück ergänzt.

Der Körper ist mit dem Philosophenmantel

bekleidet, welcher die l. Schulter bedeckt, dann um die r. Seite geschlagen, und vorn über den l. Unterarm geworfen ist. Nach dem Vorbilde einer capitolinischen, für den Stoiker Zeno erklärten Statue (Mus. Cap. I, 90) ist sie als ein Bild dieses Philosophen ergänzt worden. Allein diese auch bei Clarac neben der Münchener abgebildete Statue zeigt bei scheinbarer oberflächlicher Uebereinstimmung bedeutende Abweichungen: das Gewand lässt die l. Schulter frei, wird von der l. Hand anders gehalten und ist kürzer; die ganze Statur aber ist breiter und untersetzter, so dass die Identität der Person durchaus nicht mit Sicherheit behauptet werden kann. Die Ausführung ist mittelmässig und nur auf einen decorativen Zweck berechnet, da, wie die ganz roh gelassene Rückseite zeigt, nicht einmal ein hinreichend grosses Stück Marmor gewählt ist, um sie hinten auch nur oberflächlich in ihren Hauptmassen anzulegen.

164. Kopf eines Athleten.

Parischer Marmor. H. 0,52. Im alten Capua gefunden. Ergänzt sind die Nase und das Hermenstück.

Die Benennung Meleager wird durch die Vergleichung der vaticanischen Statue nicht gerechtfertigt. Wahrscheinlich gehört der Kopf einer Athletenfigur von ähnlichem Character wie Nr. 165 an. Auch mit dem Kopf Nr. 83 zeigt er einige Verwandtschaft, wenn auch die einzelnen Formen etwas weniger naturalistisch behandelt und strenger stylisirt sind, als dort. Gute, jedoch nicht sehr detaillirte römische Arbeit.

165. Statue eines Athleten.

Pentelischer Marmor. H. 1,93. Von Camuccini in Rom gekauft. Publicirt bei Clarac 857, 2174. Vgl. Friederichs Bausteine n. 98. Ergänzt ist der ganze r. Arm, die l. Hand und ein Theil des Unterarms, und der l. Knöchel.

Mehrere antike Wiederholungen dieser Figur, unter denen sich die Münchener durch die völlig unversehrte Erhaltung des Kopfes auszeichnet, beweisen, dass in ihr ein berühmtes Original copirt sein muss, dessen athletische Grundbedeutung zunächst durch die am Tronk des Dresdener Exemplars (Augusteum T. 37, 38) aufgehängte Striegel nebst Salbgefäss sichergestellt wird. Der jugendliche Athlet hat auf dem l. Fuss einen sicheren Stand genommen und, indem er den l. Unterarm an die Seite des Leibes anlegt, der (in dem Dresdener Exemplar erhaltenen) halbgeöffneten Hand eine feste Lage gegeben. Mit dieser Ruhe der l. Seite ist die rechte in einen bestimmten Gegensatz gebracht. Der r. Arm ist nemlich stark gehoben und verursacht dadurch eine starke Spannung des Oberkörpers auf dieser ganzen Seite, welche wieder auf die geneigte Haltung des Kopfes und die gelockerte Stellung des etwas gebogenen r. Beines zurückwirkt. Leider ist in keiner Wiederholung der r. Arm erhalten. Doch ergiebt sich aus der Vergleichung geschnittener Steine als sicher, dass er in der Hand ein kleines Salbgefäss hielt, dessen Inhalt zum Einreiben des Körpers in die l. Hand entleert wurde. Die Natur und die geringe Menge der in dem Gefäss enthaltenen Flüssigkeit erlauben indessen nicht, dass sich dieselbe in weitem Bogen,

etwa wie der Wein aus den Trinkhörnern der bekannten Larenfiguren ergiesse, sondern verlangen, dass sie senkrecht in die Hand geträufelt werde. Der r. Arm ist demnach wie in den geschnittenen Steinen (Bracci Mem. d. inc. I, 51; Tassie pl. 47, n. 7933), nemlich so zu ergänzen, dass er am Ellenbogen stark gebogen erscheint, und die r. Hand senkrecht über der l. zu stehen kömmt, wodurch auch die jetzt zu lang gestreckte Linie der r. Seite des Körpers mehr variirt und schliesslich das Auge des Beschauers von ihr wieder mehr nach der Mitte und dem Hauptmotiv der ganzen Erfindung zurückgeführt wird.

Die Proportionen der Figur sind nicht ganz so schlank, wie die des vaticanischen Apoxyomenos oder des Mercur Nr. 151, stehen aber doch denen des Lysipp weit näher als denen des Polyklet; und eben so sprechen die leichte, wie einem zufälligen Momente abgelauschte Haltung, sowie die Form und Bildung des Kopfes für die Kunstrichtung des Lysipp, wenn auch die Erfindung diesem Künstler persönlich zuzuschreiben kein bestimmter Anlass vorliegt. — Die schmutzigen Streifen des Marmors und andere Flecken an der Oberfläche lassen nur schwer die Modellirung der einzelnen Formen erkennen. Doch scheint die Ausführung, wenn auch ohne besondere Feinheit, den Charakter des Originals in der Hauptsache recht gut wiederzugeben.

166. Hermenbüste des Sokrates.

Griech. Marmor. H. 0,58. Von Camuccini in Rom gekauft.

Ergänzt sind die Nase und der Schnurrbart, ein Stück am r. Augenknochen und am Bart.

Das bekannte Silensgesicht, welche sin manchen Bildnissen an Caricatur streift, erscheint hier in gemässigter Auffassung, aber auch weniger geistig durchgebildet, als in einzelnen andern. Die Ausführung ist mittelmässig.

XII. Römer-Saal.

Dieser Saal, der grösste von allen, 130′ lang und 42′ breit, ist dem allgemeinen decorativen Charakter der römischen Kunst entsprechend, architektonisch am reichsten und prächtigsten ausgeschmückt. — Die Stirnmauern der drei Kuppelgewölbe, den Fenstern gegenüber, sind mit reichvergoldeten Arabesken-Ornamenten verziert, zwischen denen Genien (nach Motiven vom Trajansforum) die Medaillen solcher römischer Consuln, Feldherrn und Imperatoren bekränzen, welche sich um die drei Hauptepochen römischer Kunstthätigkeit besonders verdient gemacht haben. Im ersten Felde findet man die Namen der Eroberer: M. Cl. Marcellus, L. C. Sulla, M. F. Nobilior, T. Q. Flamininus und L. C. Scipio; im zweiten die Kunstbeschützer aus dem Anfange der Kaiserzeit: Augustus, Claudius, Mäcenas, Asinius Pollio und M. Agrippa; und im dritten die Vertreter der eigentlichen Kaiserzeit: Hadrian, Trajan, Nerva, Vespasian und Titus.

In der Mitte der ersten Kuppel sieht man von einem Sternenkranze umgeben in Basrelief die Scene dargestellt, wie das Schiff, welches die Statue der Magna Mater aus Griechenland brachte, nur von einer Vestalin an Ort und Stelle gezogen werden konnte. Rings in reiches Ornament eingeschlossen sind die Bilder der zwölf oberen römischen Götter: Minerva, Juppiter, Juno, Neptun, Ceres, Apollo, Diana, Mars, Venus, Vulcan, Vesta und Pluto.

Die zweite Kuppel zeigt im Mittelbilde, von einem Lorbeerkranze eingeschlossen, die Einschiffung der Statuen und Kunstwerke von Korinth nach der Eroberung durch Mummius. In den zwölf umgebenden Feldern sind die Vertreter der römischen Staatsämter dargestellt: der Dictator, Censor, Consul, Prätor, Senator, Tribun, Aedilis, Quästor, Triumvir monetalis, Pontifex, Augur und Magister equitum.

Das Mittelbild der ersten Kuppel, von einem Blumenkranze umgeben, zeigt eine römisehe Strena; ein Jüngling bringt seiner Geliebten als Neujahrsgeschenk griechische Gefässe, Vasen von Korinth, Candelaber von Aegina u. a. dar. In den umgebenden Feldern sind Scenen und Gestalten aus dem römischen Familien- und Gesellschaftsleben dargestellt: Lucretia, Cornelia mit den Gracchen, die lesende Tullia, Agrippa mit dem Modell des Pantheon, Livia mit der Spindel, Horaz den Mäcenas bekränzend, Antonius als Bacchus, Marc Aurel als Philosoph, Messalina eine Herme bekränzend, Nero als Apollo Citharödus, Hadrian den Antinous betrauernd und Commodus. Hierdurch soll „die oft vergeblich bestrittene Abkunft aller römischen Kunst aus Griechenland im religiösen, Staats- und geselligen Leben bezeichnet“ sein. Römische Adler und andere Embleme füllen mit reichem Ornament im Style der schönsten Hadrianischen Kunstepoche die übrigen Räume der Decke.

Nach Angabe und Zeichnung Klenze's sind die drei Mittelreliefs der Kuppel von Schwanthaler, die zwölf Götter von Stiglmaier, die übrigen 24 Reliefs von Schwanthaler, die Modelle der Ornamente von Krampf, Leins und Kern ausgeführt.

167—170. Karyatiden.

Carrarischer Marmor. H. 2,10. Aus Villa Albani. Publicirt bei Clarac 445, 814 E (wo an den Körben fälschlich bacchische Vorstellungen statt Blattwerk angegeben sind). Ergänzt sind die Köpfe mit den Körben, die Arme und die von den Händen gefassten Gewandzipfel.

Das Motiv dieser Karyatiden oder Kanephoren, welche als Säulen das Gebälk eines Baues zu tragen bestimmt sind, ist diesem Zwecke entsprechend aus der Wirklichkeit von Frauen entlehnt, welche Körbe oder andere Lasten auf ihren Köpfen tragen. Diese Function verlangt, dass Schultern und Kopf in strenger, fast unbeweglicher Haltung festgestellt erscheinen, und dass in einem sicher und fest auf-

gesetzten Fusse sich die Kraft und Fähigkeit zum Tragen ausspreche, während die Freiheit menschlicher Bewegung in dem andern zum Vorschreiten fertigen Fusse, in der elastischen Biegsamkeit der Hüften und in den unbekleideten, in keiner Bewegung behinderten Armen zum Ausdruck gelangt. Die einfache Bekleidung, ein ionisch gegürteter Chiton mit Diploïdion, über den ein nur auf der Schulter und an der einen Hand sichtbarer leichter Mantel hinten herabhängt, dient fast nur, um in ihren theils strengen und geraden, theils leise bewegten Linien die bezeichneten Functionen des Körpers noch deutlicher zur Anschauung und zum architektonischen Ausdruck zu bringen. In diesen Grundmotiven stimmen die Münchener Karyatiden mit denen vom Erechtheum und den römischen im Vatican und Palast Giustiniani ziemlich überein, nur dass sie den einen Arm zu leichter Unterstützung des Korbes gehoben haben. In der Ausführung jedoch sind sie geringer und gewiss nicht älter als das zweite Jahrhundert n. Ch. — Am unteren Rande der Gewänder auf der l. Seite findet sich die Zahl XLIII, an Nr. 169 VIIL eingehauen. Es sind dies die Nummern, unter welchen diese Statuen in dem Inventar des Tempels oder Gebäudes eingetragen waren, dem sie ursprünglich angehörten (vgl. Bull. d. Inst. 1863, p. 62; 1864, p. 10).

171. Römische Aschenkiste.

Weisser Marmor. H. 0,36; Br. 0,32. Aus dem k. Antiquarium.

Die Ecken bilden Candelaber, an denen Festons aufgehängt sind. Zwischen denselben finden sich

vorn ein Medusenhaupt, l. und r. Patera und Präfericulum, darunter je zwei Vögel. Die Form der Candelaber, wie die sorgfältige Arbeit zeigen grosse Verwandtschaft mit einer Aschenkiste im Lateran (Benndorf und Schöne Nr. 189). Vorn befindet sich die Inschrift:

DIIS · MANIB
ASCANI · PHILOXENI
TI · CLAVDI · CAESAR
AVGVSTI
SERVI · VIC · ARCARI
VIXIT · ANN · XXVII

Ascanius Philoxenus war Untersclave und Cassabeamter des Kaisers Claudius.

172. Büste eines Römers.

Griech. Marmor. H. 0,76. Aus Palast Barberini. Ergänzt sind die Nase und Stücke am l. Augen- und Backenknochen. Die Büste ist neu.

Wegen des etwas wilden und erregten Ausdruckes hat man hier Marius erkennen wollen, von dem aber kein sicheres Bildniss bekannt ist. In künstlerischer Beziehung liefert der Kopf ein vortreffliches Beispiel römischer Portraitbildung aus dem letzten Jahrhundert der Republik, in welcher, gegenüber der fast ausschliesslich auf das Geistige gerichteten Charakteristik der Griechen (vgl. z. B. Nr. 149), die Aehnlichkeit durch eine mit der Wirklichkeit wetteifernde Behandlung des Fleisches, der Hautfalten, der Augenbrauen in freilich noch

höchst lebensvoller, aber doch mehr äusserlicher Weise erreicht wird.

173. Vier antike Säulen.

Schwarz und weiss gefleckter Marmor. H. 2,15. Aus der Villa Hadrians bei Tivoli; von Vitali gekauft.

174. Statuette der Hygieia.

Parischer Marmor. H. 0,55. Von Vescovali in Rom gekauft. Publicirt bei Clarac 556, 1174. Ergänzt ist der Kopf und ein Stück am l. Oberarm und Rücken. Dagegen ist der untere Theil der Figur antik.

Bekleidet mit dem langen Chiton und dem Mantel, der von der r. Schulter über die l. Hand geworfen und von dieser gefasst wird, hält die Göttin in der Rechten die Schlange. Als eine durch dieses wohlerhaltene Attribut gesicherte Darstellung dieser Göttin, so wie durch die schöne Anordnung des Gewandes und die kräftige und solide Ausführung gewinnt diese Figur eine höhere Bedeutung, als ähnlichen kleinen Sculpturen sonst zuzukommen pflegt.

175. Statue der älteren Agrippina.

Parischer Marmor. H. 1,67. Aus der Sammlung Braschi in Rom. Publicirt bei Clarac 931, 2370. Ergänzt sind die Nase, der Mund und zwei Finger der r. Hand.

Sicheres Bildniss der bekannten Gemahlin des Germanicus und Mutter des Caligula. Die Gewandung besteht in dem langen Untergewande mit geknöpften Halbärmeln und dem Mantel, welcher

über die l. Schulter geworfen auch den ganzen Arm bedeckt. Alle Einzelnheiten sind sehr sorgfältig nach dem bei Nr. 138 angedeuteten System durchmodellirt und nur zuweilen etwas scharf ausgeführt.

176. Statue des Mercurius.

Carrarischer Marmor. H. 0,60. Publicirt bei Clarac 661, 1524. Ergänzt sind der Kopf, der r. Arm fast ganz und die l. Hand nebst einem Stücke der Chlamys.

Nackte Jünglingsgestalt mit der über den l. Arm geworfenen, auf der r. Schulter geknöpften Chlamys, wahrscheinlich Mercur, von unbedeutender Arbeit.

177. Angeblicher Kopf des Cicero.

Weisser Marmor. H. 0,38. Ergänzt ist die Nasenspitze, etwas am r. Augenknochen und Ohr, sowie das Bruststück.

Dieser unbärtige Mann, an dem die Spuren vorgerückten Alters besonders durch die Schlaffheit der Haut unter dem Kinn angedeutet sind, mit kurzgeschorenem Haar, hat keine Aehnlichkeit mit Cicero und gehört nach seiner künstlerischen Auffassung wahrscheinlich erst in die zweite Hälfte des ersten Jahrh. n. Chr.

178. Angeblicher Kopf des Germanicus.

Griech. Marmor. H 0,50. Von Vescovali in Rom gekauft. Nur die Maske ist antik, und daran die Nasenspitze ergänzt.

Dieser Kopf mag nach seiner künstlerischen Behandlung in die Zeit des Germanicus gehören, doch entspricht sein unbedeutender Ausdruck nicht dem Charakter dieses Mannes.

179. Büste eines Römers.

Weisser Marmor. H. 0,60.

Die Behandlung des Haupt- und Barthaares, so wie eine grosse Glätte des Marmors erlauben diese vortrefflich erhaltene Büste in die Zeit des Hadrian oder Antoninus Pius zu setzen.

180. Büste des Lucius Verus.

Weisser Marmor. H. 0,61. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. III, 54. Ergänzt ist nur die Nase.

Der trübe und düstere Ausdruck der Augenbrauen, die etwas dicke Oberlippe und das künstlich gekräuselte Haar, wodurch die zahlreichen Bildnisse des L. Verus in männlichem Alter charakterisirt werden, lassen denselben hier in jugendlicher Bildung erkennen. Die Ausführung dieser mit unbekleideter Brust dargestellten Büste ist sehr sorgfältig und für jene Zeit vortrefflich.

181. Kopf des Nero.

Griechischer Marmor. H. 0,66. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. III, 19. Ergänzt ist die Nasenspitze. Die grösstentheils alte Büste gehört nicht zum Kopfe.

Nicht besonders fein ausgeführtes, aber gutes und charakteristisches Bild des Kaisers aus den früheren Jahren seiner Regierung, in denen die Formen des Gesichts noch nicht durch übergrosse Fülle verschwommen erscheinen (vgl. Nr. 202).

182. Büste eines Römers.

Weisser Marmor. H. 0,79. Früher im Palast Bevilacqua in Verona, dann in Raris. Publicirt bei Maffei Verona ill. III, 225, IX, und Piroli Mus. Nap. IV, 27. Ergänzt sind die Nase und beide Schultern.

Diese Colossalbüste mag der Zeit des Caracalla angehören, den man früher in ihr zu erkennen meinte. Die Beziehung auf Geta, der nur 22—23 Jahre alt wurde, widerlegt sich durch das höhere Alter des im Marmor dargestellten Mannes. Für die Bezeichnung als Athleten lässt sich höchstens der massive und schwere Nacken und der wenig geistige Ausdruck der Gesichtszüge anführen.

183. Kopf des Augustus.

Parischer Marmor. H. 0,66. Von Vitali in Rom gekauft. Ergänzt sind die Nase, ein Theil des l. Ober- und des Hinterschädels und fast die ganzen Ohren. Die grösstentheils alte Büste gehört nicht zum Kopfe.

Sehr gutes Bildniss dieses Kaisers in seinen mittleren Jahren. Die charakteristischen, aber ohne Härte fein und harmonisch durchgebildeten Formen scheinen der Wirklichkeit näher zu stehen als die idealere Behandlung in Nr. 219.

184. Kopf einer Römerin.

Carrarischer Marmor. H. 0,59. Von Fagan in Rom gekauft. Ergänzt ist die halbe Nase. Die alte Büste gehört nicht zum Kopfe.

Das in künstliche Wellen gelegte Haar deutet

vielmehr auf den Anfang des dritten Jahrhunderts, als auf die Zeiten der Julia, der Tochter des Augustus. Arbeit und Ausdruck sind flach und unbedeutend.

185. Kopf eines Flamen.

Parischer Marmor. H. 0,55. Von Vescovali gekauft. Ergänzt sind die Nasenspitze, die Brust und die bronzene Spitze der Mütze.

Bärtiger Kopf eines Flamen mit enganliegender Mütze (galerum), die mit schmalen Riemen (offendices) unter dem Kinn festgebunden und auf dem Scheitel mit einer Spitze (apex) versehen ist, von der auch die ganze Kopfbedeckung Apex genannt wurde. Die Arbeit gehört der späteren römischen Zeit an.

186. Kopf des Vespasianus.

Carrarischer Marmor. H. 0,49. Vom Bildhauer d'Este in Rom gekauft. Ergänzt sind die halbe Nase und die Brust.

Die bekannten Züge dieses Kaisers sind im Hauptcharakter gut, wenn auch im Einzelnen mehr weich und rundlich als energisch wiedergegeben.

187. Kopf eines Römers.

Carrarischer Marmor. H. 0,37. Von Sposino in Rom gekauft. Ergänzt ist die halbe Nase, ein Stück in der l. Wange und am Kinn, und theilweise die Ohren.

Aeltlicher Mann von freundlichem Ausdruck, ohne Bart und mit kurz geschorenem Haar, das über der Stirn schon ziemlich gelichtet ist. Die

charakteristische, römisch markirte Behandlung der Formen, sowie das Fehlen der Augensterne deuten spätestens auf das Ende des ersten Jahrh. n. Chr.

188. Musensarkophag.

Weisser Marmor. L. 2,13; H. 0,56. Ergänzt sind nur theilweise mehrere Gesichter und die halbe Maske der Thalia.

Vor einem den Hintergrund bildenden Vorhange stehen, r. vom Beschauer beginnend: Apollo vom Gesange ausruhend, indem er die Rechte auf das Haupt legt und die Linke auf die Leier stützt, die auf einem Pfeiler steht; neben ihm ein Greif; Polyhymnia ohne Attribut ganz in ihren Mantel gehüllt; Urania mit einem Stabe auf die Himmelskugel in ihrer Linken deutend; Melpomene mit der tragischen Maske und der Keule; Erato mit der grossen Leier; Euterpe mit zwei langen Flöten; Minerva auf ihren Speer gelehnt, zu ihren Füssen die Eule; Thalia mit der komischen Maske und einem Hirtenstabe, neben ihr auf niedrigem Pfeiler noch eine zweite Maske; Terpsichore mit der auf einen Pfeiler gestellten Schildkrötenleier; Kalliope mit dem Täfelchen und Klio, auf einen Pfeiler gelehnt, mit der Schriftrolle. Sämmtliche Musen sind auf der Stirn mit den Federn der Sirenen geschmückt. — Auf den Nebenseiten, von denen die l. ganz unvollendet ist, sitzt l. ein bärtiger Mann vor einem Pfeiler, auf dem ein Bündel Schriftrollen steht, r. ein anderer, mit gehobener Rechten aus einer Rolle recitirend, die vor ihm auf einem Pfeiler aufgestellt ist.

189. Sarkophagplatte: Diana und Endymion.

Weisser Marmor. L. 2,28; H. 0,70. Gefunden 1823 bei Ostia; von Cardoni gekauft. Publicirt bei Gerhard Ant. Bildw. I, 37; vgl. Kunstbl. 1825, S. 236. Ergänzt sind die Pferde des vorderen Gespannes und der darüber schwebende Amor.

Ueber dem r. am Boden liegenden Endymion, dessen Gewand von einem Eros gelüftet wird, erscheint hinter einem Felsvorsprung der jugendliche auch an den Armen bekleidete Schlafgott, mit Schmetterlingsflügeln an den Schultern und Vogelflügeln am Haupte, einem grossen Mohnstengel in der L. und einem Horn in der R., aus dem er die einschläfernden Säfte über Endymion ergiesst; neben ihm auf der Höhe sitzt der Berggott des Latmos mit einem Baumzweige in der Rechten. Zu Endymion steigt von ihrem Wagen herab Diana mit der Mondsichel auf der Stirn, bekleidet mit einem langen gegürteten Doppelchiton und dem in weitem Bogen wallenden Schleier. Ein Eros schreitet ihr voran; zwei andere mit Fackeln schweben neben ihrem Schleier; ein dritter steht schlafend in ihrem Wagen; ein vierter mit einer Standarte in der Linken hat sich, den Zügel mit der Rechten erfassend, auf dem Rücken des einen der beiden Rosse aufgestellt, die von einer kurz bekleideten und geflügelten Figur mit einem Stabe in der Rechten (Hecate oder einer Hore) am Zügel gehalten werden. Unter den Rossen liegt ein Hund; über ihren Köpfen erscheint Luna im Zeichen des Krebses. — In einer zweiten Scene entfernt sich Diana auf ihrem Wagen, nur von einem Amor über den Pferden und der wieder voranschreitenden kurzbekleideten geflügelten

Frau begleitet, welche die Zügel hält. Unter den Rossen ist am Boden Tellus mit Blumen im Schurz gelagert.

190. Vier antike Säulen.

Aegyptischer Porphyr. H. 3,07.

191. Kopf eines Römers.

Weisser Marmor. H. 0,32. Ergänzt sind Nase und Hals.

Römer in mittleren Jahren, etwa aus dem ersten Jahrh. n. Chr., von mittelmässiger Ausführung.

192. Statue des Septimius Severus.

Griechischer Marmor. H. 2,11. Aus Villa Albani. Publicirt von Piroli Mus. Nap. III, 65 und Clarac 964, 2481. An dem willkürlich aufgesetzten Kopfe sind ergänzt die Nasenspitze und der untere Theil des Bartes und der Hals; an dem Körper beide Arme und der Mantel auf der l. Schulter, ferner das l. Bein vom Knie abwärts, die vordere Hälfte des r. Fusses und verschiedene Stücke der Lederstreifen am Panzer.

Der Kopf ist ein mittelmässiges, aber sicheres Bild des Septimius Severus. Auf dem etwas besser gearbeiteten Panzer ist in Relief oben ein Medusenhaupt dargestellt, darunter zwei kurzbekleidete geflügelte Victorien, die tanzend einen Candelaber zwischen sich tragen; auf den unteren Klappen Löwen-, Medusenköpfe und Palmetten.

193. Kopf des M. Aurelius.

Weisser Marmor. H, c. 0,32. Vom Bildhauer d'Este in Rom gekauft. Ergänzt ist die halbe Nase und die Brust.

Dieser angebliche Drusus ist ein sicheres und sehr gutes Bild des M. Aurel in jugendlichem Alter. Die noch unter Antoninus Pius geprägten Kupfermünzeu mit seinem Kopfe lassen darüber keinen Zweifel.

194. Kopf der Tranquillina.

Carrarischer Marmor. H. 0,55. Von Fagan in Rom gekauft. Ergänzt sind die Nase, die Spitze des Kinns, der r. Augapfel und ein Stück der Wange. Die Büste ist alt, aber fremd.

In diesem früher Etruscilla benannten Kopfe ist später wohl richtiger Tranquillina, die Gemahlin des Gordianus Pius, erkannt worden. Mit ihren Münzen stimmt nicht nur die Haartracht, sondern besonders auch die oben rundliche und schmale Stirn.

195. Angeblicher Kopf des L. Aelius Caesar.

Weisser Marmor. H. 0,57. Aus Palast Rondanini in Rom. Ergänzt sind nur kleine Stückchen am Gewande.

Dieser vortrefflich erhaltene Kopf stimmt keineswegs mit den Münzen des L. Aelius Caesar; und trotz der sehr sorgfältigen, jedoch am Haupt- und Barthaar etwas trockenen und scharfen Ausführung

erscheint er besonders im Ausdrucke des Mundes und der niedrig gebauten Stirn etwas unbedeutend. Die Arbeit gehört in die Zeit der Antonine oder wenig später.

196. Kopf des Trajan.

Weisser Marmor. H. 0,58. Von Camuccini gekauft. Ergänzt ist die halbe Nase und ein Stück am r. Ohr und Hinterkopfe.

Dieser zum Einsetzen in eine Statue bestimmte Colossalkopf zeigt das Bild des Trajan in guter Gesammtwirkung.

197. Kopf eines Römers.

Pentelischer Marmor. H. 0,64. Hals und Brust sind neu.

Jugendlicher unbärtiger Mann von fast weiblichem Ausdruck. In der allgemeinen Auffassung zeigt sich eine gewisse Idealität, aber die einzelnen Formen, besonders Mund und Kinn, erscheinen kleinlich, und die Andeutung der Augensterne und Augenbrauen weist die Ausführung in die spätere Zeit. Vielleicht ist aber ein älteres Bild (ob etwa das eines Dichters?) nur mit geringem Verständniss reproducirt.

198. Büste des Antoninus Pius.

Weisser Marmor. H. 0,72. Aus Palast Ruspoli, von Vitali in Rom gekauft. Ergänzt sind die Nasenspitze, die l. Schläfe, das Ohr und daran stossende Partien des Haars, sowie einige Gewandfalten.

Diese mit Harnisch und Paludamentum bekleidete

Büste, nebst dem Fusse aus einem Stücke gearbeitet, drückt den milden Charakter des Antoninus vortrefflich aus und ist auch als schön und sorgfältig ausgeführtes Werk seiner Zeit beachtenswerth.

199. Kopf des Titus.

Weisser Marmor. H. 0,76. Von Vescovali in Rom gekauft. Ergänzt sind die Nase, das r. Ohr, Hals und Brust.

Guter Colossalkopf von mehr decorativer und für den Gesammteindruck berechneter als feiner Ausführung.

200. Büste des Septimius Severus.

Weisser Marmor. H. 0,72. Aus Villa Albani. Publicirt von Piroli Mus. Nap. III, 64. Ergänzt ist die Nasenspitze.

Sicheres und charakteristisches und für die Zeit dieses Kaisers gut ausgeführtes Bildniss.

201. Angebliche Büste des Geta.

Weisser Marmor. H. 0,63. Von Bartholdi in Rom gekauft. Ergänzt sind nur die Nase und einige Gewandfalten.

Die dargestellte Persönlichkeit ist ebenso wie Nr. 182 für Geta zu alt. Die Arbeit mag indessen in seine Zeit gehören.

202. Kopf des Nero.

Parischer Marmor. H. 0,52. Aus Palast Ruspoli, von Vitali in Rom gekauft. Ergänzt sind die Nase, die Spitze des Kinns, die Ohren und der Ansatz des Halses.

Dieser Colossalkopf von guter decorativer Ausführung zeigt Nero in seinen letzten Lebensjahren, in denen die Formen, namentlich am Halse, durch Ueberfülle des Fettes ganz verschwommen erscheinen.

203. Büste des Apollodorus (?).

Weisser Marmor. H. 0,55. Von Vescovali in Rom gekauft. Ergänzt ist die Nase, die r. Schulter; der Fuss dagegen ist alt.

Nach der Inschrift am Fusse: ΑΠΟΛΛΟΔΟΡΟϹ, deren Echtheit zu bezweifeln trotz des O in der vorletzten Silbe kaum ein Grund vorliegt, hat man in diesem bärtigen Kopfe Apollodor, den berühmten Architekten der vorzüglichsten Bauten Trajans erkennen wollen, welchen später Hadrian wegen zu offenherziger Kritik seiner eigenen Baupläne aus Rom verwies und dann tödten liess. Der Charakter des Kopfes ist indessen mehr der eines Römers als eines Griechen.

204. Kopf einer Römerin.

Carrarischer Marmor, die nicht dazu gehörige Büste parisch. H. 0,54. Von Fagan in Rom gekauft. Ergänzt sind die Nase, die Spitzen der Lippen und des Kinns.

Eher als mit der jüngeren Faustina oder der Plautilla lässt sich eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Bilde der Aquilia Severa, der Gemahlin des Elagabalus, auf Kupfermünzen erkennen, besonders in dem länglichen Profil und den etwas hinaufgezogenen Mundwinkeln. Auch die Haartracht und

die zwar sorgfältige aber trockene Arbeit passen für ihre Zeit.

205. Niobidensarkophag.

Weisser Marmor. L. 2,09; H. 0,74. Gefunden 1824 in Roma vecchia und von Torlonia gekauft. Publicirt von Stark Niobe T. IV. Bis auf den r. Arm der Diana und wenige kleine Gewandsplitter vollständig erhalten.

An der Vorderseite nehmen die äussersten Plätze ein, r. Apollo mit gespanntem Bogen, l. Diana nach dem Köcher greifend, um die zwischen ihnen befindlichen Kinder der Niobe dem Tode zu weihen. Der Diana zunächst sieht man Niobe selbst, ihre jüngste todte Tochter mit dem Knie und der Rechten emporhaltend; eine andere liegt getödtet hinter ihr am Boden. Es folgt die alte Amme, eine niedersinkende Tochter emporrichtend, dann zwei andere nach entgegengesetzten Seiten verzweiflungsvoll fliehend. Ferner der alte Pädagog mit krummem Stabe (Pedum), der den jüngsten Sohn zu schützen sucht; sodann ein noch unverwundeter älterer Sohn, der seinen todten Bruder vom Boden erhebt und rückwärts nach Hülfe ruft; vor ihm ein vor Apollo fliehender Sohn mit zwei Speeren und endlich hinter Apollo's Füssen ein am Boden liegender getödteter. Ueber den grössten Theil des Hintergrundes zieht sich ein Vorhang. — Auf der Nebenseite links eine fliehende Tochter, die einen Pfeil aus ihrer Seite zu ziehen sucht, und eine zweite, die sterbend an einen Pfeiler gelehnt ist. — Auf der Nebenseite rechts: ein nach l. vorschreitender Sohn, der einen Pfeil aus seiner Seite zu ziehen strebt, und ein zweiter, unter einem aufspringenden

Pferde am Boden liegend. — Auf der Vorderseite des Deckels liegen vor einem Vorhange l. sieben Töchter, r. sieben Söhne als Leichen in doppelter Reihe über einander geworfen. Auf der Nebenseite l. sitzt Niobe verschleiert am Boden, ihr Schicksal beweinend; das Feld r. nimmt ein apollinischer Lorbeerkranz ein.

206. Friesrelief: opfernde Victorien.

Weisser Marmor. L. 8, 65; H. 0,78. Aus Palast della Valle in Rom: vom Cardinal Fesch gekauft. Sehr stark ergänzt: neu sind l. zwei ganze Victorien und die dritte nebst dem Stier zur Hälfte, ferner r. die äusserste knieende; sodann alle Köpfe bis auf die Hälfte eines einzigen, alle nach aussen heraustretenden Arme und ausserdem manche Kleinigkeiten.

Zwei mit Untergewand und um die Hüften geschürztem Obergewand bekleidete Victorien bekränzen knieend einen zwischen ihnen stehenden Candelaber und streuen Weihrauch in die auf demselben brennende Flamme. Auf jeder Seite kniet nach dieser Mittelgruppe gewendet eine halbbekleidete Victorie auf einem zu Boden geworfenen Stiere, dem sie das Haupt zurückbiegt, um ihm mit dem Opfermesser den Todesstoss neben dem Vorderblatt zu versetzen; hinter dem Stier ein Candelaber. Dieselbe Gruppe wiederholte sich rechts und links wahrscheinlich mehrere Male, doch ist r. nur die eine Hälfte der Composition, l. sogar nur eine Victorie theilweise erhalten.

Die schönen und eleganten Grundmotive der Composition, welche auch anderwärts nicht selten verwendet worden sind, gehören gewiss der besten

griechischen Zeit an. Die Ausführung dagegen ist römisch und fällt schwerlich vor die Zeit des Hadrian, vielleicht erst unter die Antonine. Es gebührt ihr allerdings das Lob grosser Sorgfalt und Schärfe; der Meisterschaft des griechischen Frieses Nr. 115 gegenüber erscheint indessen diese Schärfe fast als Härte und das Verdienst beschränkt sich zumeist auf das Materielle der Technik.

207. Vier antike Säulen.

Röthlicher Granit (Syenit). H. 2,65.

208. Angeblicher Kopf des Elagabalus.

Parischer Marmor. H. 0,37. Ergänzt ist die halbe Nase.

Dieser Kopf stimmt weder mit den Münzen des Elagabal überein, noch mit andern auf denselben bezogenen Büsten und weicht von ihnen namentlich durch das kurze gekräuselte Haupt- und Barthaar ab. Auch erscheint er für diesen nur 18 oder nach andern Angaben höchstens 21 Jahre alt gewordenen Kaiser kaum jugendlich genug. Die schöne Ausführung endlich weist auf eine bessere Zeit zurück, wenn auch wegen der Angabe der Augensterne wohl nicht vor Hadrian.

209. Statue des Augustus.

Parischer Marmor. H. 2,22. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. III, 9; Clarac 913, 2329. Ergänzt sind am Kopfe die Nase, der r. Augenknochen, einige Blätter des Kranzes; an der aus grobkörnigerem Marmor gearbeiteten Statue beide Beine vom Knie abwärts, der r. Arm, die

l. Schulter und Hand nebst dem Schwertgriff und die damit zusammenhängenden Theile des Mantels.

Der gute, mit dem Eichenkranze geschmückte Kopf ist näher mit Nr. 219, als mit Nr. 183 verwandt und die grosse Uebereinstimmung in den einzelnen Partien des Haars über der Stirn führt auf die Vermuthung, dass beide auf ein Original-Modell zurückgehen. Aber während in Nr. 219 alles zu einem idealen Gesammtbilde verarbeitet ist, erscheinen hier die einzelnen Formen schärfer und mehr individualisirt. — Die ursprünglich nicht mit dem Kopfe zusammengehörige Statue eines Mannes mit Paludamentum und Schwert ist von geringerem Verdienst.

210. Kopf des Caligula oder Marcellus.

Weisser Marmor. H. 0,32. Ergänzt ist die Nase und das Bruststück.

Dieses bisher als unbekannt bezeichnete Bildniss eines Jünglings gehört nach seinem ganzen Charakter in die Familie des Augustus. Doch lässt sich nicht bestimmt entscheiden, ob es den jugendlichen Caligula oder Marcellus, den Neffen und Adoptivsohn des Augustus, darstellt. Die düstern Augenbrauen passen für Caligula als Enkel des torvus Aprippa und seinem eigenen Charakter nach; doch erscheint der untere Theil des Gesichtes etwas zu voll. Für Marcellus spricht die Aehnlichkeit mit der von Visconti (Mus. PCl. III, 24 und Icon. rom. 19, 7 und 19*, 2) auf ihn bezogenen Statue und die Schilderung Vergils (Aen. VI, 862):

frons laeta parum et deiecto lumina vultu.

211. Angeblicher Kopf des Maecenas.

Parischer Marmor. H. 0, 42. Von Poniatowski in Rom gekauft. Ergänzt ist fast ein Drittel des Kopfes vom äussern Winkel des l. Auges an, ferner das r. obere Augenlied, die Nase, die Unterlippe, das Kinn, das r. Ohr und das Bruststück mit dem halben Halse.

Sehr gut angelegtes und mit Maasshaltung nicht zu naturalistisch ausgeführtes Bildniss eines noch kräftigen wohlgenährten Mannes mit rasirtem Haupte, wodurch er einige Aehnlichkeit mit Scipio erhält. Doch entspricht er im Einzelnen weder diesem, noch den durch ein sehr prononcirtes Profil leicht kenntlichen Köpfen, welche für Maecenas gelten. Die Arbeit ist des Beginnes der Kaiserzeit nicht unwürdig.

212. Kopf der Julia, Tochter des Titus.

Weisser Marmor. H. 0,48. Von Vitali gekauft. Ergänzt ist die Nase und die Büste fast ganz.

Nicht nur die gewöhnliche hohe Frisur, sondern auch die Formen des Gesichtes stimmen mit andern Bildnissen der Julia überein. Die Ausführung ist gut und sorgfältig, aber wie meist bei römischen Frauenportraits etwas scharf und trocken.

213. Angeblicher Kopf des Clodius Albinus.

Weisser Marmor. H. 0,53. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. III, 66. Ergänzt ist die Nase und die Büste.

Clodius Albinus hat nach den Münzen ein

kürzeres, breiteres Gesicht, eine eingedrückte Nase und weniger weich gelocktes Haar. Kunstcharakter und Ausdruck des gut gearbeiteten Kopfes deuten auf die Zeit des Antoninus Pius. — Beachtung verdient die gewundene Binde, welche das Haar umgiebt.

214. Angeblicher Kopf des Claudius.

Weisser Marmor. H. 0,58. Ergänzt sind die Nasenspitze und das r. Ohr. Die theilweise alte Büste ist fremd.

Obwohl keine Augensterne angegeben sind, so macht doch dieser lorbeerbekränzte jugendliche Kopf mit rings um die Stirn gleichmässig verschnittenem Haar durch die Trockenheit seiner Behandlung den Eindruck einer Arbeit des dritten Jahrhunderts. Mit den bekannten Köpfen des Claudius hat er keine Aehnlichkeit.

215. Kopf des Septimius Severus (?).

Marmorkopf auf eine Alabasterbüste aufgesetzt. H. 0,68. Aus Palast Bevilacqua in Verona. Ergänzt sind die Nase, beide Augenknochen und der Hals.

Die Vergleichung mit der weit vorzüglicheren Büste Nr. 200 zeigt, dass die Benennung nicht unzweifelhaft ist.

216. Angeblicher Kopf des Cicero.

Weisser Marmor. H. 0,78. Ergänzt sind die halbe Nase und die Ohren. Die Büste von verschiedenem Marmor scheint fremd.

Wie es scheint, wurde dieser Kopf 1815 in Wien erworben und galt damals für Caesar, nachher

für Cicero, ohne dass jedoch die Züge den jetzt besser bekannten Bildnissen dieser Männer entsprächen. Wohl aber gehört er nach dem künstlerischen Charakter in ihre Zeit und verdient unter diesem Gesichtspunkt wegen seiner lebensvollen Auffassung, sowie seiner vortrefflichen Ausführung besondere Beachtung.

217. Angebliche Büste des Hadrianus.

Weisser Marmor. H. 0,69. Aus Palast Bevilacqua in Verona. Publicirt bei Maffei Verona ill. III, 221, V.

Dieser vortrefflich erhaltene Kopf eines Mannes in mittleren Jahren mit sehr sorgfältig ausgeführtem Haar und Bart hat mit Hadrian nicht die geringste Aehnlichkeit, sondern gehört nach Kunstcharakter und Ausdruck in die Zeit des Antoninus Pius.

218. Angeblicher Kopf des Claudius.

Weisser Marmor; die Büste fremd. H. 0,55. Ergänzt ist ein Stück des Hinterschädels.

Kopf eines hässlichen Mannes im Kunstckarakter der Zeit Trajans. Die Inschrift T. CLAVD. ist ganz modern.

219. Kopf des Augustus.

Parischer Marmor. H. 0, 54. Früher in Palast Bevilacqua in Verona, dann in Paris. Publicirt bei Maffei Verona ill. III, 217, 1; Piroli Mus. Nap. III, 6; Bouillon II, 74: Mongez Icon. rom. 18, 3—4; v. Lützow Münch. Ant. 37. Ergänzt ist nur die Spitze der Nase und der untere Theil des schmalen Bruststückes.

Ausgezeichnetes Bild dieses Kaisers mit der Bürgerkrone von Eichenlaub, welche ihm ob cives servatos im J. 27 v. Ch. als bleibendes Ehrenzeichen vom Senat zuerkannt wurde. Die sehr ideal behandelten Formen stellen ihn in der Blüthe seiner Jahre dar und zeigen uns in ihrer zarten, lebendigen und geistreichen Ausführung wohl das Beste, was seine Zeit im Portrait zu leisten vermochte.

220. Kopf der Plautilla.

Parischer Marmor. H. 0,50. Von Fagan gekauft. Die Büste neu.

Dieser ganz unverletzte Kopf wurde früher für Julia Domna, Gemahlin des Septimius Severus, gehalten. Allein das Profil, besonders die Nase, und das sehr tief herabhängende, einen Theil des Halses bedeckende Haar stimmen vielmehr vollkommen mit dem Kopf der Plautilla, der Gemahlin des Caracalla, bei Mongez Icon. rom. 49, 8. Die Ausführung ist sehr gut und darf für jene Zeit mustergültig genannt werden.

221. Angeblicher Kopf des Junius Brutus.

Weisser Marmor. H. 0,40 Aus Palast Rondanini in Rom.

Unbärtiger Kopf von düsterem Ausdruck, von Winckelmann für Brutus, von Visconti (Mus. PCl. VI, zu Taf. 61) für Corbulo erklärt. Die Ausführung ist scharf und charakteristisch und jedenfalls des Anfanges der Kaiserzeit würdig.

222. Orestessarkophag.

Weisser Marmor. L. 2, 18; H. 0,55. Aus Palast Accoramboni in Rom. Die Vorderseite publicirt bei Winckelmann Mon. in 149; Millin Gal. myth. 171bis, 626; Uhden, Berl. Akad. 1812—13, S. 85 ff., Overbeck Heroengal. T. 30, 1.

Die Reliefs der Vorderseite stellen in mehreren Scenen die Schicksale des Orestes bei den Tauriern dar. In der Mitte ist Orestes von einer Furie erschreckt, ermattet niedergesunken, das Schwert in der Rechten, die Scheide in der Linken haltend. Pylades greift ihm von hinten unter die Arme, um ihn wieder aufzurichten. Die Furie erscheint vor Orestes in halber Figur hinter einem Felsvorsprunge, eine Geissel in der Rechten und eine von einer Schlange umwundene Fackel in der Linken haltend. Ein Baum hinter Pylades scheidet diese Scene von der zweiten, in welcher die beiden Freunde mit auf den Rücken gebundenen Händen von einem Diener des Thoas zu dem Heiligthum der Diana geführt werden. Iphigenia, die mit dem Schwert in der Hand voranschreitet, blickt nach ihnen um. Vor ihr in dem aus zwei gewundenen Säulen mit Giebel gebildeten Tempel steht das Bild der Göttin, langbekleidet, in der Linken die Schwertscheide haltend, so dass in der zerstörten Rechten gewiss richtig das Schwert selbst ergänzt ist. Vor dem Bilde brennen in den Flammen eines niedrigen tragbaren Altares allerlei Früchte. Auf die blutigen Menschenopfer deuten zwei am Gebälk und an einem vor dem Tempel stehenden Baume aufgehängte Menschenköpfe. Weiter unten sieht man einen Stierschädel und ein Schwert, und ganz unten

am Baume ein Täfelchen mit Handhabe von schwer zu bestimmendem Gebrauche, gewiss aber nicht ein Schöpfbrett zum Benetzen der Opfer. In den Scenen der entgegengesetzten r. Seite ist zuerst Thoas, dem ein Scythe mit Schild und Speer zu Hülfe kommt, von einem der beiden Jünglinge mit dem Schwerte niedergehauen, während Iphigenia, das Bild der Göttin mit einer Fackel in den Armen haltend, wie mitleidig auf ihn niederblickt. Sodann aber erscheint sie nochmals in dem zur Flucht bereiten Schiffe, ohne das Bild, verschleiert und ängstlich umblickend und wie gewaltsam von einem Diener vorwärts geführt, während der andere Jüngling mit gezogenem Schwerte auf die Schifftreppe springt, um sich seinen etwaigen Verfolgern zu entziehen. — Auf der r. Nebenseite ist dieselbe Scene dargestellt, die sich auf zwei andern Sarkophagen (Overbeck 30, 2 u. 3) an der Vorderseite links findet: Orestes und Pylades (nur flüchtig skizzirt) schreiten eiligen Schrittes auf Iphigenia los, welche ihnen einen Brief vorliest. Vor ihren Füssen steht ein Gefäss am Boden; hinter ihr hängt ein Scythe einen Schild auf. — Auf der l. Nebenseite kehren Orestes und Pylades in derselben Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung schreitend wieder. Die Hälfte des Feldes hinter ihnen ist ganz unbearbeitet gelassen. — Mittelmässige Sarkophagarbeit.

223. Vorderseite eines bacchischen Sarkophags.

Weisser Marmor. L. 2, 12; H. 0,48. Aus Ostia, von Cardoni gekauft. Der obere Theil war mehrfach gebrochen.

Doch scheint nur Weniges, wie z. B. das Gesicht des Pan ergänzt.

In ganz entsprechender Weise wie auf Nr. 100 ist der hier jugendliche Bacchus mit der Ariadne auf einem vierräderigen Wagen gelagert, über dem sich eine Art Laube von Weinreben wölbt. Letztere hält ein in einen Pantherkopf auslaufendes Rhyton empor. Hinter ihnen steht anstatt des Eros ein Satyr. Gezogen wird der Wagen von zwei Centauren, welche Leier und Flöte spielen. Auf dem Rücken des vorderen steht als Lenker ein Amor mit einer Standarte. Vor ihnen schreiten tanzend zwei Satyrn und zwei Bacchantinnen, letztere mit Thyrsus und Tambourin; ferner Silen mit der mystischen Schwinge auf dem Kopfe, nach welcher ein Satyr hinaufgreift; sodann eine tanzende Bacchantin mit Tambourin, unter der eine Ciste steht, und ein jugendlicher Satyr, welcher den auf den Schultern eines andern reitenden Pan von hinten mit Schlägen bedroht.

224. Vier antike Säulen.

Gestreifter Alabaster. H. 2,30.

225. Statuette des Mars.

Weisser Marmor. H. 0,72. Nur der Torso ist antik.

Mittelmässige Arbeit.

226. Statue der Livia Drusilla.

Parischer Marmor. H. 1,91. Aus Palast Braschi. Publicirt bei Clarac 935, 2380. Ergänzt sind der Kopf (nach der Borghese'schen, jetzt Pariser Livia), der r. Arm und die l. Hand.

Nach der auf der Plinthe befindlichen unverdäch-

tigen Inschrift: AVGVSTAE · IVLIAE · DRUSI · F ist Livia, die Gemahlin des Augustus dargestellt, die nach seinem Tode Julia Augusta genannt wurde. Sie trägt ein langes Untergewand mit Halbärmeln, einen Mantel, dessen eines Ende über den l. Vorderarm geworfen ist und Schuhe. Die Gewandung ist sehr sorgfältig in vielen kleinen Falten durchgeführt, erscheint aber dadurch etwas hart und trocken.

227. Statuette einer Hore.

Weisser Marmor. H. 0,70. Von Vescovali gekauft. Publicirt bei Clarac 498 B, 980 A. Ergänzt sind der Kopf, der untere Theil der Figur vom Knie an, die r. eingeschlagene Hand, die l. nebst den von ihr nach nnten ausgehenden Falten.

Der in das Gewand eingeschlagene Arm hat in dieser Figur eine Mnemosyne oder Polyhymnia vermuthen lassen. Die Vergleichung tanzender Horen, wie z. B. bei Clarac 446, 815, lehrt indessen, dass ursprünglich eine solche dargestellt war, wie sie eben den l. Fuss vor den r. setzt und den Kopf nach ihren Begleiterinnen umwendet. Natürlich müsste auch in den vom l. Vorderarm herabfallenden Falten die Wirkung der Tanzbewegung ausgedrückt sein. In solcher richtigen Ergänzung würde diese nicht ganz übel ausgeführte Figur gewiss von angenehmer Gesammtwirkung sein.

228. Büste eines Römers.

Weisser Marmor. H. 0,66. Aus Palast Bevilacqua; vgl. Maffei Verona ill. III, 213. Ergänzt ist nur die Nasenspitze.

Kopf eines ältlichen Mannes von strengem römischem Ausdruck und wie Scipio kahlgeschoren.

Der Eindruck einer gewissen Trockenheit der Behandlung ist vielleicht durch starkes Putzen verschuldet, von dem die Büste unberührt geblieben ist. An dieser findet sich auf der l. Seite der Brust das aus mehreren Streifen zusammengesetzte Gewandstück, welches von einigen für den Latus clavus oder das Lorum erklärt, in seiner Bedeutung noch immer nicht sicher bestimmt ist. — Das Fehlen der Augensterne weist auf die bessere römische Kaiserzeit hin.

229. Zwei Tragsteine.

Parischer Marmor. H. 0,39 und 0,41. Von Dodwell gekauft.

Mit Löwenfüssen und Köpfen an der Stirnseite und Palmetten an den Nebenseiten geziert, wahrscheinlich zum Tragen einer Bank bestimmt.

230. Waffen als architektonische Decoration.

Weisser Marmor, L. 1,73; H. 0,87. Wahrscheinlich nicht aus Villa Albani, obwohl sich dort zwei Seitenstücke finden (Zoëga Bass. II, 113), sondern aus Villa Aldobrandini und von Camuccini gekauft.

Architektonische Füllung zum Einsetzen über eine Thür bestimmt. Unter einem reich ausgearbeiteten halbkreisförmigen Bogen sind verschiedene, zum Theil barbarische Waffen: Panzer, Schilde, Helme, Schwerter u. a. schön geordnet und in sehr hohem Relief scharf ausgearbeitet. Die äusseren oberen Ecken sind durch Seethiere ausgefüllt. Wahrscheinlich aus der Zeit Trajans.

331. Büste des Lucius Verus.

Weisser Marmor. H. 0,76. Aus Palast Bevilacqua in Verona. Publicirt bei Maffei Verona ill. III, 222, VI. Ergänzt ist die Nase.

Mittelmässig ausgeführtes, aber sicheres Bildniss dieses stutzerhaften Kaisers, der sein künstlich gekräuseltes Haupt- und Barthaar mit Goldstaub zu pudern pflegte. Die Büste mit Harnisch und Paludamentum scheint zum Kopfe zu gehören.

232. Weibliche Statuette.

Weisser Marmor. H. 0,69. Publicirt bei Clarac 438, 791. Ergänzt ist der r. Arm mit den Aehren und ein Theil der l. Hand. Der Kopf ist alt, aber wahrscheinlich nicht zur Figur gehörig.

Weibliche schlanke Figur in einfachem Chiton mit Diploïdion, die ohne Grund als Ceres restaurirt ist. Der obere Theil scheint sehr stark überarbeitet zu sein.

233. Statue der Matidia als Ceres.

Parischer Marmor. H. 1,92. Aus Palast Braschi in Rom. Publicirt bei Clarac 944, 2417. Ergänzt sind nur die Nase, die Finger der r. Hand und ein Stück des Schleiers.

Matidia, die Nichte des Trajan und Schwiegermutter des Hadrian, ist hier durch Mohn und Aehren in ihrer Linken als Ceres charakterisirt. Bekleidet ist sie mit Schuhen, dem langen Untergewande und einem Mantel, der schleierartig vom Hinterhaupte herabfällt, den r. Arm mit Ausnahme der Hand

einhüllt und sodann über den ganzen l. Arm und die Schulter geworfen, von der l. Hand am untern Saume in die Höhe gehoben wird. Die schönen Motive sind in der Ausführung nicht ungeschickt, aber etwas derb verarbeitet.

234. Statuette des Hercules.

Weisser Marmor. H. 0,69. Von Vescovali gekauft. Publicirt bei Clarac 793, 1983. Arme und Beine nebst den Attributen sind neu.

Die erhaltenen Theile dieses Hercules mit dem Löwenfelle auf dem Haupte, das auf der Brust geknüpft ist, sind von mittelmässiger Arbeit.

235. Kopf eines unbekannten Römers.

Weisser Marmor. H. 0,38. Ergänzt ist die Nase und ein Theil der Ohren. Der Kopf ist auf ein altes, aber zu breites Bruststück aufgesetzt.

Aeltlicher Mann von wenig schönen, aber gut ausgearbeiteten Formen, im Schnitt der Haare an die Zeit des Otho erinnernd.

236. Büste des Tiberius.

Weisser Marmor. H. 0,44. Aus Palast Bevilacqua in Verona. Publicirt von Maffei Ver. ill. III, 217, III. Ergänzt sind die Nase und Theile der Ohren.

Sicheres Bild des Tiberius in noch frischem Mannesalter, von tüchtiger Ausführung.

237. Angeblicher Kopf der Sabina.

Weisser Marmor. H. 0,51. Von Baseggio gekauft. Ergänzt ist die Nase; die Büste ist alt, aber fremd.

Abgesehen von der Haartracht, die mit den Münzen der Sabina übereinstimmt, lässt sich keine bestimmte Aehnlichkeit mit dieser Kaiserin, der Gemahlin Hadrians, nachweisen; das stark zurückweichende Kinn widerspricht vielmehr dieser Benennung. Die künstlerische Behandlung ist etwas stumpf und trocken.

238. Angebliche Büste des Vitellius.

Griechischer etwas fleckiger Marmor. H. 0,54. Ergänzt ist nur die Nasenspitze und l. Augenbraue.

Die Uebereinstimmung dieses Bildnisses mit den Münzen des Vitellius ist eine sehr oberflächliche, und die Andeutung der Augensterne würde nicht gestatten, diesen Marmor für ein dem Kaiser gleichzeitiges Bildniss zu halten. Wenn aber Visconti (bei Mongez Icon. rom. II, p. 280, 4⁰) von verwandten, sehr unter einander übereinstimmenden Büsten und namentlich von einer Pariser aus geädertem hymettischen Marmor als wahrscheinlichen Arbeiten des XVI. Jahrhunderts spricht, so lässt sich auch bei der Münchener aus gleichem Marmor gearbeiteten der Verdacht nicht abweisen, dass sie derselben Zeit angehöre. Eine gewisse Trockenheit, die sich trotz der Weichheit in der Anlage der Formen doch in der Behandlung der Oberfläche bemerkbar macht, sowie auch die Arbeit des Harnisches und des Paludamentum können diesen Verdacht nur bestärken.

239. Kopf eines Römers.

Hymettischer Marmor. H. 0,64. Vollkommen erhalten.

Angeblicher M. Clodius Pupienus, mit dessen sonst bekannten Bildern er aber keine Aehnlichkeit hat. Namentlich zeigen die Münzen das Haar in ganz verschiedener Weise kurz geschnitten; die Arbeit mag indessen diesem Kaiser, der 238 n. Chr. nur hundert Tage regierte, ziemlich gleichzeitig sein.

240. Büste der Otacilia Severa.

Griechischer Marmor. H. 0,67. Der Hals war gebrochen; doch scheint die Büste zum Kopf zu gehören.

Julia Mammäa, die Mutter des Alexander Severus, die man früher in diesem Kopfe zu erkennen glaubte, hatte eine stark gebogene Nase. Ihre gerade und unten rundliche Form im Marmor und die vollen Lippen stimmen dagegen sehr wohl mit dem Bilde der Otacilia Severa, Gemahlin des Philippus Arabs (244—49). Die Arbeit ist sehr gut und sorgfältig und weniger mager, als an den meisten römischen Frauenportraits.

241. Büste des Commodus.

Weisser Marmor. H. 0,64. Ergänzt ist nur die Nase.

Diese mit Harnisch und Paludamentum bekleidete Büste stimmt nicht ganz mit dem besser beglaubigten Bilde Nr. 255; doch mag sie denselben Kaiser in etwas jüngerem Alter darstellen sollen. Mittelmässige Arbeit.

242. Kopf der Marciana.

Weisser Marmor. H. 0,52. Ergänzt ist am Kopfe nur die Spitze der hohen Haartour, dann der Hals. Die Büste ist alt, aber fremd. Der Kopf ist innen ausgehöhlt.

Die allgemeine Uebereinstimmung mit den Münzen und besonders die Familienähnlichkeit mit Trajan lassen in diesem Kopfe Marciana, die Schwester dieses Kaisers, mit hinlänglicher Sicherheit erkennen. Die Behandlung der Formen ist etwas mager, aber charakteristisch.

243. Kopf des Gallienus.

Weisser Marmor. H. 0,48. Ergänzt sind die Nasenspitze, Theile der Haare und die Büste.

Nase, Mund und Bart stimmen mit dem Bilde des Gallienus auf Goldmünzen überein. Wenn dagegen das ähnlich wie bei Antinous dichtgelockte Haar, der Mangel der Augensterne, so wie die Behandlung des Bartes etwas von der Kunstweise hadrianischer Zeit verrathen, so ist vielleicht anzunehmen, dass der Künstler in directem Anschlusse an Vorbilder eben dieser Zeit arbeitete.

244. Büste eines Römers.

Griechischer Marmor. H. 0,46.

Mann in gereiftem Alter mit stark höckeriger Nase, etwa im Charakter der Trajanischen Zeit, von markirten, aber nicht sehr harmonischen Formen.

245. Kopf des Pertinax.

Weisser Marmor. H. 0,38. Ergänzt ist nur die Nasenspitze. Der Kopf scheint zum Einsetzen in eine Statue bestimmt gewesen zu sein.

Die eingedrückte Nase, die starken Backenknochen und die etwas kurze Gesichtsform weichen

von den gewöhnlichen Köpfen des Septimius Severus, den man hier zu erkennen glaubte, wesentlich ab und zeigen vielmehr eine grosse Uebereinstimmung mit dem Bilde des Pertinax, namentlich auf dessen Goldmünzen. Noch grösser würde dieselbe erscheinen, wenn nicht unter und neben dem Kinn die Ausläufer des Bartes weggebrochen wären und ausserdem durch Ueberarbeitung gelitten hätten.

246. Pulvinar.

Weisser Marmor. H. 0,61; Br. 0,69. Aus Palast Mattei in Rom: Venuti Mon. Matth. II, 73, 1.

Stuhl ohne Lehne mit schöngeschnitzten Füssen, über den eine Decke mit Frangen gelegt ist. Unter dem Sitz ein gefüllter Blumenkorb. Vgl. Nr. 262.

247. Architektonisches Fragment.

Weisser Marmor. In Rom gekauft. Vielleicht zu einer ornamentirten Felderdecke gehörig.

248. Kopf eines Römers.

Weisser Marmor. H. 0,30. Ergänzt ist das Bruststück.

Kopf eines jungen Mannes von unedlen Formen, keineswegs Saloninus, sondern nach seinem künstlerischen Charakter vielleicht aus der Zeit Trajans.

249. Statue des Domitian.

Parischer Marmor. H. 2,25. Gefunden 1758 alla Colonna, dem alten Labicum (Winckelmann Briefe an Bianconi § 35; Gesch. d. K. XI, 3, 22; Mon. ined. II, c. 8) und ergänzt von Cavaceppi (Raccolta I, 3) befand sie sich früher in Villa Albani, dann in Paris. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. III, 28; Bouillon III, stat. 19; Clarac 940 B, 2404. Ergänzt ist am Kopf nur die Nase; am Körper das r. Bein von der Hälfte des Schenkels an nebst dem Stamme; ein Stück am r. Oberschenkel; das l. Bein von etwas über dem Knie an; beide Arme mit Ausnahme der Finger und der halben l. Hand; endlich das Gewand mit Ausnahme der oberen Theile.

Sogenannte heroische Figur des Kaisers in nackter Figur mit Wehrgehenk und Paludamentum. Rings um den Kopf bemerkt man Löcher zur Befestigung eines metallenen Kranzes. Die Arbeit ist mittelmässig.

250. Kopf eines Römers.

Weisser Marmor. H. c. 0,32. Ergänzt ist die Nase.

Der untere Theil des Gesichts tritt sehr stark hervor. Vielleicht noch dem ersten Jahrh. n. Chr. angehörig.

251. Angeblicher Kopf des Alcibiades.

Weisser Marmor. H. 0,44. Von Poniatowski in Rom gekauft. Ergänzt ist die Nasenspitze und die Brust; ausserdem scheint der Schnurrbart leicht überarbeitet.

Dieser noch jugendliche Mann mit kurzem Barte und einem Kranze von Epheulaub und Früchten ist sicher ein Römer, also unmöglich Alcibiades. Dem Kunstcharakter nach gehört der Kopf etwa in die Zeit zwischen Trajan und Hadrian.

252. Angeblicher Kopf des Gordianus Pius.

Weisser Marmor. H. 0,47. Von Vitali in Rom gekauft. Neu ist das Bruststück.

Die ganze Form des Kopfes und Gesichtes, namentlich der Nase und der Kinnladen, so wie der Schnitt der Haare weichen von den Bildnissen Gordians weit ab. Die materiell gute Ausführung ist im Ausdrucke weichlich und charakterlos, gehört aber vielleicht noch dem zweiten Jahrhundert an.

253. Kopf eines Römers.

Weisser Marmor. H. 0,53. Ergänzt ist die Nasenspitze und die Büste.

Magerer alter Mann mit kahlrasirtem Schädel, vielleicht antike Copie eines Originals aus dem Anfange der Kaiserzeit, indem der charakteristischen Anlage der Formen die Weichlichkeit der Ausführung und die hier besonders unangenehme Andeutung der Augensterne nicht entspricht.

254. Angeblicher Kopf des Macrinus.

Weisser Marmor. H. 0,58. Ergänzt sind die Nase, die Augenbrauen, ein Theil des Schädels. Die Büste ist alt, aber fremd.

Mann in mittleren Jahren mit kurzem glattem Barte und über der Stirn ziemlich gelichtetem, aber nach den Schläfen zu noch kräftigem Haar, der weder hierin, noch in den übrigen Zügen des Gesichts mit Macrinus Aehnlichkeit hat, welcher in der Tracht des Bartes wie in andern Dingen Aehnlichkeit mit M. Aurel affectirte.

255. Kopf des Commodus.

Pentelischer Marmor. H. 0,65. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. III, 60; Bouillon II, 86. Ergänzt sind die Nase, ein grosser Theil der Stirn und ein Stück des Schädels. Die Büste ist antik, aber fremd.

Sicheres Bild dieses Kaisers aus der letzten Zeit seiner Regierung in mittelmässiger Ausführung.

256. Büste des Antinous.

Bläulicher Marmor. H. 0,70. Aus Palast Bevilacqua. Publicirt bei Maffei Verona ill. III, 226, X. Ergänzt sind die Nase, die l. Schulter nebst einem Stücke der Brust.

Die bekannten Züge dieses von Hadrian vergötterten Bithyniers (vgl. Nr. 15) sind hier in einer dem Antinous Braschi und Albani verwandten Auffassung recht gut wiedergegeben.

257. Kopf des Lucius Verus.

Weisser Marmor. H. 0,68. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. III, 56. Ergänzt sind die Nase, die Lippen und die Büste.

Sicheres, aber nicht besonders durchgeführtes Bild dieses Kaisers.

258. Kopf eines Römers.

Weisser Marmor. H. 0,61. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. III, 78. Ergänzt sind die Nase, die halbe Oberlippe, die Ohren und die Büste.

Mann in gereiften Jahren mit kurzem Haar und Bart, etwa aus der Zeit des Trebonianus Gallus und Volusianus (251—254), aber ohne bestimmte Aehnlichkeit mit ihnen.

259. Angeblicher Kopf des Commodus.

Weisser Marmor. H.0,53. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. III, 59. Ergänzt ist die Nase und die Büste.

Die Arbeit mag etwa aus der Zeit des Commodus sein, aber die Vergleichung mit Nr. 255 zeigt die Unrichtigkeit der bisherigen Benennung.

260. Angeblicher Kopf des Galba.

Weisser Marmor. H.0,49. Ergänzt sind die Nasenspitze, Theile der Ohren und die Ränder der Büste.

Das Profil hat nicht mit allen, aber mit einigen Silbermünzen des Galba eine gewisse Aehnlichkeit, doch widerspricht ihnen die grosse Magerkeit, besonders des Halses. Auch scheint der Kopf dem Kunstcharakter nach etwas jünger.

261. Kopf eines Römers.

Weisser Marmor. H.0,41. Von Antonio il Cochetto in Rom als Corbulo gekauft. Ergänzt ist die Nase und das Bruststück.

Mann in mittleren Jahren ohne Bart. Der Haarschnitt, das Fehlen der Augensterne und die gute, wenn auch fast zu scharfe Modellirung weisen auf das erste Jahrh. n. Ch. Für Corbulo ist das Gesicht zu breit und kräftig.

262. Götterthron.

Weisser Marmor. H.0,59; Br.0,66. Aus Palast Mattei in Rom: Venuti Mon. Matth. II, 73, 2.

Scheinbar ein Seitenstück zu Nr. 246. Aber während jener ohne Lehne und leer war, so dass

etwa bei Festen oder Lectisternien bewegliche Bilder darauf gesetzt werden konnten, war Nr. 262 ursprünglich mit einer Lehne versehen, wie aus zwei Löchern zum Einfügen von Zapfen hinten am Sitze ersichtlich ist. Auf dem Sitze selbst aber finden sich deutliche Spuren von Gegenständen, die in Sculptur ausgeführt auf demselben lagen. Wie aus der Vergleichung mit einem vollkommen erhaltenen Lansdown'schen Throne hervorgeht (Mon. d. Inst. V, 28), auf welchem Bogen, Köcher und Schlange des Apoll aufgestellt waren, sind dies Reste von Attributen eines Gottes, dem der Thron geweiht war. Erkennbar sind noch die Spuren eines Schwertes, welches auf Mars deutet, während ein anderer halbrunder Gegenstand zunächst nicht bestimmbar ist. Vgl. Nr. 277. — Vorn auf der Spitze der Füsse sind zwei kleine Reliefköpfe in Form von Medaillons als Decoration angebracht.

262a. Hercules mit dem Cerberus.

Marmorrelief. H. 0,65; Br. 0,56. Ergänzt ist der untere Streifen bis über die Knöchel.

Fragment einer Darstellung der zwölf Thaten. Hercules, bärtig, mit der Binde im Haar und mit der in der erhobenen Rechten geschwungenen Keule, wendet sich zurück nach dem zweiköpfigen Cerberus, den er an einer Fessel hinter sich her zieht. Eine Axt am Rande links und die Zweige eines Baumes über dem Cerberus zeigen, dass der erhaltenen Scene der Kampf gegen die Amazonenkönigin voranging und das Hesperidenabenteuer folgte. Spätrömische Arbeit.

263. Kopf der jüngeren Faustina.

Weisser Marmor. H. c. 0,36. Von Poniatowski in Rom gekauft. Ergänzt sind Nase und Bruststück.

Bildniss dieser Kaiserin in jugendlichem Alter. Die Haartracht stimmt ganz mit dem Kopfe bei Mongez Icon. rom. 42, 1.

264. Statue des Tiberius.

Weisser Marmor. H. 2.10. Von Depoletti in Rom gekauft. Alt ist nur der Kopf mit ergänzter Nase und Ohren und der Harnisch mit zwei Dritteln der Lederstreifen.

Der Kopf ist von besserer Arbeit als der wahrscheinlich jüngere, decorativ behandelte Panzer. Auf diesem ist ein aus Arabesken gebildeter Candelaber zwischen zwei Greifen dargestellt, auf den schuppenartigen Klappen: Adler, Löwen, Widderköpfe und Waffen.

265. Kopf der Sabina.

Weisser Marmor. H. c. 0,44. Von Baseggio in Rom gekauft. Ergänzt sind die Nase, Hals und Brust.

Durch den Aehrenkranz ist hier Sabina, die Gemahlin Hadrians, als Nova Ceres charakterisirt.

266. Büste des Scipio Africanus.

Weisser Marmor. H. 0,44. Von Capranesi in Rom gekauft. Bis auf ein Stück auf der nackten Brust völlig unversehrt.

Der kahlrasirte Kopf mit der Narbe über der Stirn zeigt die bekannten Züge des älteren Scipio.

Die Andeutung der Augensterne aber und die sonstige Ausführung beweisen, dass die Arbeit der späteren römischen Kaiserzeit angehört.

267. Kopf eines Unbekannten.

Graublauer Marmor. H. 0,53. Völlig unversehrt bis auf ein kleines Stück am r. Ohr.

Kopf eines alten sehr abgemagerten unbärtigen Mannes mit langem Gesicht und sehr hervortretender Unterlippe. Die Brust ist mit Panzer und Paludamentum bekleidet. Vgl. Nr. 275.

268. Kopf des Trajanus.

Weisser Marmor. H. 0,54. Aus Palast Bevilacqua. Publicirt von Maffei Ver. illustr. III, 218, IV. Die Brust war gebrochen, ist aber alt. Ergänzt ist nur die Nasenspitze.

Das Haupt des Kaisers ist mit der Bürgerkrone aus Eichenlaub geschmückt, deren Mitte ein Medaillon ziert. Auf der l. Schulter ruht die schlangengesäumte Aegis mit dem Medusenhaupte; über die nackte Brust ist das Wehrgehenk gezogen. Gute Arbeit.

269. Büste eines Römers.

Weisser Marmor. H. 0,64.

Diese vollständig erhaltene Büste stimmt durchaus mit Nr. 239 überein.

270. Kopf des Antinous.

Attischer Marmor. H. 0,63. Ergänzt ist die Nase; die Büste fremd.

Der Kopf giebt die Züge des Antinous nur sehr äusserlich und in geringer Ausführung wieder. Das Bruststück mit der Nebris, aus parischem Marmor, gehört wahrscheinlich der Statue eines Bacchus an, der seinen rechten Arm erhob.

271. Angeblicher Kopf des Otho.

Carrarischer Marmor. H. 0,78. Von Depoletti in Rom gekauft. Ergänzt ist Nase und Büste.

Nur das Haar stimmt mit den Münzen des Otho überein. Der Kunstcharakter dieses ziemlich derb behandelten Bildnisses deutet auf das dritte Jahrhundert n. Chr.

272. Kopf des Seneca.

Weisser Marmor. H. 0,70. Aus Palast Bevilacqua; vgl. Maffei Verona ill. III, 213. Ergänzt ist die Nasenspitze. Das Bruststück mit der ähnlich wie Nr. 228 angeordneten Gewandung ist alt, aber wahrscheinlich nicht zum Kopf gehörig.

Die gewöhnlich Seneca genannten Bilder eines kurzbärtigen Mannes von sehr vernachlässigtem Aeusseren stellen sicher einen Griechen dar. Dagegen bietet die mit dem Namen bezeichnete Doppelherme des Sokrates und Seneca aus Villa Mattei (Re Socrate e Seneca, R. 1816) einen durchaus römischen Kopf dar, dessen physische Eigenthümlichkeiten mit den Nachrichten über die Körperbeschaffenheit des Seneca sehr wohl stimmen. Mit dieser Herme hat der Münchener Kopf im Gesammtcharakter und in vielen Einzelnheiten grosse Aehnlichkeit, am wenigsten vielleicht in dem breiteren (etwas beschädigten) Munde. Gewisse andere Ver-

schiedenheiten lassen sich daraus erklären, dass das Münchener Bild den Mann um einige Jahre älter und deshalb schlaffer und abgefallener darstellt, und nicht minder daraus, dass die Herme eine spätere, dem Zeitalter der Antonine angehörige Copie eines älteren Bildes ist, der Marmor der Glyptothek dagegen auch in der Ausführung der Zeit des Seneca selbst würdig erscheint.

273. Angeblicher Kopf des Trebonianus Gallus.

Weisser Marmor. H. 0,52. Ergänzt ist die Nase und der Hals. Die Büste, mit Tunica und Toga bekleidet, ist alt und vielleicht zum Kopf gehörig.

Die Vergleichung der Münzen und der Büste bei Mongez Icon. rom. 57, 1, 2, beweist nichts für die Richtigkeit der Benennung.

274. Kopf eines Römers.

Attischer Marmor. H. 0,52. Ergänzt ist Nase, Mund und Brust.

Mann in mittleren Jahren etwa aus der Zeit der Antonine.

275. Kopf eines Unbekannten.

Graublauer Marmor. H. 0,54. Mit Ausnahme der Nasenspitze völlig unversehrt.

In der Qualität des Marmors, der Technik, der Auffassung und Behandlung stimmt das Bild dieses jüngeren Mannes mit dem älteren Nr. 267 so vollkommen überein, dass man beide für Arbeiten der-

selben Hand zu halten berechtigt ist. Die Aehnlichkeit des jüngeren mit Valerian ist in keiner Weise zu begründen; es scheint vielmehr Nero gemeint zu sein. Da aber der Kunstcharakter nicht mit der Zeit dieses und eben so wenig mit der der spätern Kaiser übereinstimmt, so lässt sich der Verdacht nicht abweisen, dass die beiden Köpfe Arbeiten aus der Zeit der Renaissance sind.

276. Kopf der Plotina.

Weisser Marmor. H. 0,47. Ergänzt sind die Nase, die Ränder der Ohren und der Krone und die Brust.

Sicheres Bild der Plotina, der Gemahlin Trajans, in jugendlichem Alter, mit aufwärts frisirten Locken und hohem Diadem. Die Arbeit ist etwas trocken und mager.

277. Götterthron.

Weisser Marmor. H. 0,60; Br. 0,66.

Seitenstück zu Nr. 262. Die Lehne ist abgebrochen. Auf dem Sitze erkennt man die deutlichen Spuren eines Bogens (des Apollo oder der Diana?), eines ringförmigen Gegenstandes und die Füsse eines Vogels (etwa des Apollinischen Raben?). Vor dem Throne steht ein theilweise restaurirter Blumenkorb, auf dem sich noch ein anderer nicht mehr erkennbarer Gegenstand befand.

278. Stück eines Frieses.

Weisser Marmor. Aus Rom.

Architektonische Ornamente in spät-römischem Styl.

279. Statuette des Silvanus.

Weisser Marmor. H. 0,59. In Rom gekauft. Publicirt bei Clarac 449, 820. Ergänzt ist das runde Messer und das herabhängende Stück der Chlamys.

Silvan, der römische Feld- und Gartengott, in der gewöhnlichen Darstellungsweise: bärtig, mit Pinienkranz, Früchten im Gewande, dem Gartenmesser in der Rechten und dem Hunde zur Seite.

280. Statue, angeblich der Lucilla.

Parischer Marmor. H 1,75. Aus Palast Braschi in Rom. Publicirt von Clarac 960, 2464 A. Ergänzt sind ein Stück des Oberschädels, die Nase, die Vorderarme mit den Aehren und dem Füllhorn, die vorderen Theile der Füsse.

Weibliche Gestalt in Chiton und Mantel, der schleierartig das Hinterhaupt bedeckt. Die Aehnlichkeit mit Lucilla, der Gemahlin des L. Verus, ist um so mehr zweifelhaft, als der Kunstcharakter auf eine etwas spätere Zeit deutet.

281. Statuette der Venus.

Weisser Marmor. H. 0 62. Von Vescovali in Rom gekauft. Publicirt bei Clarac 618, 1378. Ergänzt sind der Kopf, der r. Arm u. die Füsse.

Nackte Figur mit der Linken das Haar ordnend, während die Rechte wahrscheinlich den Spiegel hielt, nach welchem der Kopf gewendet sein müsste.

282. Angebliche Büste des Pertinax.

Weisser Marmor. H. 0,76. Aus Palast Mattei: Venuti Mon. Matth. II, 26; von Vitali gekauft. Ergänzt ist die Nasenspitze und der Hals.

Kopfform und Haar stimmen nicht mit den Bildern des Pertinax (vgl. Nr. 245).

283. Römische Aschenkiste.

Weisser Marmor. H. 0,35; Br. 0,30. Aus dem k. Antiquarium.

Die Ecken sind durch Candelaber gebildet, welche durch Fruchtgewinde unter einander verbunden sind; Vögel, theils einzeln, theils mit Schlangen kämpfend, füllen die Felder aus. Hinten zwei Lorbeerzweige. Vorn die Inschrift:

D △ M
L · MVSSIO · HIL
ARO . IVLIA NI
CE · CONIVGI CAR
CONQVO · V · A · VIIII
B · M · F

284. Grabvase.

Carrarischer Marmor. H. 0,53. Von Vescovali gekauft. Ergänzt sind die Henkel und der Fuss.

Runde geriefelte Vase, mit zwei Henkeln und Deckel.

285. Knabe mit einer Gans.

Weisser Marmor. H. 0,63. Aus der Sammlung Braschi. Ergänzt sind die Nase, ein Stück des Halses, der l. Arm mit

dem Bogen, der r. mit dem Schmetterling, das l. Bein ganz und von dem r. die untere Hälfte; an der Gans ein Flügel, die Füsse und der Hals theilweise.

Ein Knabe mit Epheu bekränzt und mit leichter Nebris bekleidet sitzt scherzend auf einer Gans. Decorative Sculptur, die in der Mitte eines Prunkgefässes aufgestellt ist. Dasselbe (H. 1,20) ruht auf vier Füssen, aus Löwenbeinen und Köpfen gebildet, die vielfach restaurirt sind. Die obere Schale ist ganz neu.

286. Candelaber.

Weisser Marmor. H. 2,50. Aus der Sammlung Braschi.

Auf der dreiseitigen Basis sieht man den Raben des Apollo, Patera und Praefericulum zwischen Arabesken; an dem untern Theile des Schaftes zwei Medusen- und eine alte, aber eingesetzte Ammonsmaske. Die Akanthusblätter und die obere Bekrönung des sonst alten Schaftes sind neu.

287. Candelaber.

Weisser Marmor. H. 2,56. Von d'Este in Rom gekauft.

Er ruht auf drei Füssen, die aus Löwenklauen und den Köpfen des Löwenfelles gebildet sind. Die dreiseitige Basis mit bacchischen Attributen, sowie die Bekrönung und Schale sind neu. Der alte Schaft ist mit Thyrsusstäben, von Epheu umrankt, geschmückt.

288. Dreifüssiges Prunkgefäss.

Weisser Marmor. H. 1,28. Aus der Sammlung Braschi.

Die hohen Thierfüsse endigen oben in den ge-

flügelten Schultern und Köpfen von Chimaeren, die jedoch eben so wie die aussen geriefelte Schale stark restaurirt sind. Auch die strahlenförmige Sonnenblume im Innern scheint neu. Dagegen ist das in der Mitte befindliche Medusenhaupt mit wildem schlangenartigem Haar und Flügeln an den Schläfen alt, aber nachträglich eingesetzt.

289. Candelaber.

Weisser Marmor. H. 2,80. Von dem Bildhauer Moise in Rom gekauft.

Von der dreiseitigen Basis ist nur die obere Hälfte antik. An ihr finden sich der Adler des Juppiter der Stier des Neptun und der Cerberus des Pluto: an dem untern Ende des Schaftes drei Donnerkeile; weiter drei vorspringende angesetzte, Widderköpfe, dann drei Scepter umwunden von Lorbeer-, Eichen- und Olivenzweigen, zwischen denen Vögel sich belustigen, ganz oben drei scenische Masken. Die Schale ist neu.

290. Candelaber.

Weisser Marmor. H. 2,30.

Sicher alt ist nur der gewundene mit Epheu gezierte Schaft. An dem modernen Untersatze sind zwei Thyrsen, Patera und Praefericulum angebracht.

291. Opferaltar.

Weisser Marmor. H. 0,81. Aus der Sammlung Braschi. Ergänzt sind beide Male die Köpfe des Mercur, sowie Kopf, Schulter und r. Arm der Priesterin.

Auf den beiden schmalen Seiten ist die stehende Figur des Mercur fast in Vorderansicht wiederholt. Stellung und Chlamys stimmen ganz mit dem Motiv der Statue des sogenannten Phocion im Vatican (Visconti Mus. PCl. II, 43). Den Mercur aber kennzeichnet der geflügelte Caduceus in der Linken. Auf der dritten Seite steht nach links gewendet eine weibliche, etwas beschädigte Figur, die in der Rechten eine Schildkrötenleier vorstreckt; auf der vierten, nach rechts gewendet, eine andere mit dem Praefericulum und einem Korbe, aus welchem ein Phallus hervorzuragen scheint. Die obere Vertiefung diente zum Einsatz eines metallenen Beckens für das Opferfeuer.

292. Grabvase.

Weisser Marmor. H. 0,46. Von Rehberg in Rom gekauft.

Zwischen Blätterwerk und Arabesken sieht man hinten einen Adler auf dem Donnerkeil, vorn neben der Inschrifttafel r. einen Scorpion, l. einen Krebs. Die Inschrift lautet:

Q · CASSIVS · P · F · GALENS · PISIS
MILIT · IN COH · IIII · PR · ANN · XV
EVOCATVS · ANN · II · VIX ANN XXXX
(sic) C · CASIVS · FRATRI PIISSIMO FECI

C. Cassius Galens aus Pisa diente in der vierten prätorischen Cohorte 15 Jahre, und als Evocatus, d. h. über die gesetzliche Zeit und zwar dann in einem Elitecorps 2 Jahre.

XIII. Saal der farbigen Bildwerke.

Die Modelle der Ornamente im Styl der Hadrianischen Zeit sind von Krampf gefertigt.

293. Antikes Mosaik.

2,60 im Quadrat.

In der Mitte des Saales liegt ein schwarz, grau, roth, gelb und weiss gewürfeltes Quadrat, und an dessen Ecken vier kleinere, worin Enten abgebildet sind. Die schmalen Felder zwischen diesen sind modern.

294. Dreifuss.

Erz. H. 0,92. Die Thierfüsse, die oberen geflügelten Löwenköpfe und der Kessel sind modern.

Tragbarer Dreifuss zum Zusammenlegen. An den Kreuzungen der verbindenden Stäbe sind kleine Büsten von Knaben mit Früchten im Schurz angebracht; der Griff an dem einen Fusse ist mit einem Pantherkopfe verziert.

295. Statuette des Silen.

Erz. H. 0,44. Aus der Sammlung der Gräfin Lipona.

Bärtiger Silen mit stark emporgesträubtem Haar

und langen Ohren, der mit dem r. Bein auf dem Boden knieend in der Rechten ein (fragmentirtes) Messer und in der erhobenen Linken eine bärtige Schlange hält. Sein Rücken endet in einem langen gebogenen Schweife. In ihren Formen, wie in dem etwas herben Ausdrucke des Kopfes scheint diese schön und sorgfältig durchgeführte Bronze durchaus antik; doch erweckt die Patina den Verdacht, dass sie nur ein moderner Abguss eines anderswo vorhandenen Originals ist.

296. Candelaber.

Erz. H. 1,11.

Dieser Candelaber, dessen Schaft von einem nackten Jünglinge getragen und von mehreren Spesfiguren gebildet wird, ist durchaus moderne Arbeit.

297. Kopf des Sokrates.

Erz. H. 0,40.

Unverkennbar trotz sehr derber Auffassung und Ausführung der Formen. Wenn antik, jedenfalls sehr später Zeit angehörig.

298. Angebliche Statue der Ceres.

Weisser und schwarzer Marmor. H. 1,50. Von Francesco Frediani in Rom gekauft. Publicirt bei Clarac 437, 792 und von Lützow Münch. Ant. 31. Von den nackten Theilen in weissem Marmor ist nur ein Theil der l. Schulter und des Oberarmes antik. Von dem Gewande in schwarzem Marmor sind die fliegenden Zipfel neu, ausserdem die unteren Partieen mehrfach gebrochen und ausgeflickt.

Weibliche Figur in tiefgegürtetem, feinem und vorn eng anliegendem Gewande, welches alle Formen des Körpers deutlich durchscheinen lässt und locker von der l. Schulter herabgleitet. Ein leichter Mantel ist theils über den l. Vorderarm geschlagen, theils wird er von der r. Hand über den Schenkel nach vorn gezogen, während die Zipfel durch das Vorwärtsschreiten der Figur in bewegten Falten nach rückwärts fliegen. Durch die Ergänzung Tenerani's mit einer Fackel in der Linken ist die Figur zu einer Ceres gemacht, die ihre verlorene Tochter Proserpina sucht, aber gewiss mit Unrecht, da eine Ceres in ähnlicher Gewandung nicht nachzuweisen ist. Einer Venus scheint gleichfalls die für diese Göttin ungewöhnliche Gürtung zu widersprechen. Die richtige Benennung wird wahrscheinlich im Kreise der den oberen Gottheiten dienenden Wesen, wie Horen u. a. zu suchen sein. Doch ist eine genauere Bestimmung um so schwieriger, als das der raffinirten späteren griechischen Kunst angehörige Motiv mit geringen Modificationen besonders in der Haltung der Arme für verschiedene Darstellungen verwendet worden ist. Vgl. Jahn in den Ber. d. sächs. Gesellsch. 1861, S. 120. Die gute Ausführung ist römisch.

299. Kopf eines Satyrs.

Erz. H. 0,46. Aus Villa Albani. Publicirt von Piroli Mus. Nap. II, 19 und Wieseler Denkm. a. K. II, 39, 456. Die Büste mit der Nebris ist neu.

Lächelnder Satyr, etwas jugendlicher als Nr. 99, mit dem er im künstlerischen Charakter eine auf-

fallende Verwandtschaft zeigt. Nur tritt das Wesen und die Bedeutung der einzelnen Formen in der Bronze, für welches Material sie eigens berechnet sind, noch klarer und anschaulicher hervor, wenn auch der Marmorkopf in der Ausführung des Gesichtes dem bronzeneu nicht nachsteht. Dagegen zeigt sich die Ueberlegenheit der Bronze besonders deutlich an dem aufgesträubten Haar, welches durch die feinste Ciselirung bis in die frei stehenden Spitzen mit der grössten Naturwahrheit und doch ohne die geringste Härte durchgeführt ist. Einen noch weit lebendigeren Eindruck wird das Ganze ursprünglich durch die wahrscheinlich aus Silber und bunten Steinen eingesetzten Augen gemacht haben. — Die Erfindung mag auf die Zeit des Praxiteles zurückgehen; ob auch die Ausführung, lässt sich bei dem Mangel passender Vergleichungen schwer bestimmen. Jedenfalls ist der Kopf eines der vorzüglichsten uns erhaltenen Bronzewerke.

300. Statue eines Flussgottes.

Schwarzer Marmor. L. 1,87; H. 0,94. Publicirt bei Clarac 749, 1824. Sicher alt ist nur der Kopf (ohne die Nase), der Torso und theilweise die Oberarme. Die Gewandpartieen sind mindestens stark ausgeflickt.

Bärtiger, mit Aehren und Früchten bekränzter liegender Flussgott, der sich mit dem l. Arm auf eine Urne stützt und mit einem Ruder in der Rechten restaurirt ist. Mässige römische Arbeit.

301. Relief: ländliche Scene.

Parischer Marmor. H. 0,30; Br. 0,34. Gefunden 1820. Vermächtniss Martin Wagners. Publicirt in den Mon. d. Inst. II, 27; bei Bötticher Baumcultus 56, und v. Lützow

Münch. Ant. T. 38. Ergänzt sind der Kopf, der r. Arm des Mannes nebst dem Korbe, der Stab mit dem Vordertheil des Hasen und der Kopf der Kuh.

Ein alter Hirt mit kurzem Rocke, der an einem Stock auf der l. Schulter einen Hasen, in der Rechten einen Korb mit Früchten trägt, treibt rechts hin an einem Stricke eine Kuh vor sich her, über deren Rücken ein paar Schafe oder Lämmer mit zusammengebundenen Beinen gehängt sind. Hinter dieser Gruppe erscheinen in sehr hohem Relief im Mittelgrunde etwas flacher verschiedene Baulichkeiten: rechts eine Art Thorweg mit einem Pinienapfel gekrönt, durch welchen ein alter Feigenbaum hindurchgewachsen ist; in der Mitte ein rundlicher, etwas schadhafter Bau, eine Umfassungsmauer mit kleinen fensterartigen Oeffnungen, oben durch ein Gesims begrenzt, auf dem zwei Tambourins aufgestellt sind. Im Innern des von ihr umschlossenen Raumes erhebt sich eine nach Art eines Marmorcandelabers geformte Säule, auf der eine mystische Schwinge, angefüllt mit Früchten und dem Phallus in ihrer Mitte, aufgestellt ist. Eine Fackel ist daneben angelehnt. Links schliesst sich ein niedriger Anbau an, auf dem eine Vase steht; daneben zwei Fackeln und ein Thyrsus. Links oben in der Ecke endlich erblickt man eine kleine Kapelle mit spitzem Dache, in deren Eingang eine Priapherme aufgestellt ist. — Das Ganze ist mit grösster Zierlichkeit und Sauberkeit ausgeführt und scheint als ein Genrebild etwa zur Zierde einer Villa gearbeitet zu sein, ohne dass namentlich aus den verschiedenen Baulichkeiten auf eine religiöse Bestimmung des Ganzen geschlossen werden dürfte.

302. Kopf eines Athleten.

Erz. H. 0,46. Aus Villa Albani. Publicirt bei Piroli Mus. Nap. IV, 74. Die Brust ist neu.

Jugendlicher Kopf, vielleicht eines siegreichen Athleten, mit schlichtem Haar, um welches ein schmales Band gelegt ist. Die Anlage ist von edelster Einfachheit und die reinen, echtgriechischen Formen, so wie der mehr ernste und strenge als anmuthige Ausdruck erinnern wenn nicht direct an die Kunstrichtung des Polyklet, doch wenigstens an die Schule des Pasiteles und Stephanos zur Zeit des Caesar und Augustus, welche dem Studium des Polyklet besondere Aufmerksamkeit gewidmet zu haben scheinen. Die Ausführung ist höchst sauber und präcis, besonders in den schön ciselirten Haaren. — Die Lippen sind vergoldet; die Augen waren wahrscheinlich von Silber und bunten Steinen eingesetzt. Auch an dem Bande war wohl einzelnes mit Silber eingelegt.

303. Athletenstatue.

Schwarzer Marmor. H. 1,54. Gefunden 1718 in den Ruinen des Theaters zu Antium, dann in der Villa Albani. Publicirt bei Clarac 858, 2175. Die Ergänzungen sind, wie überhaupt bei Arbeiten in schwarzem polirtem Marmor, schwer im Einzelnen zu bestimmen; am r. Arm scheint wenigstens die Hand alt und eben so am linken vielleicht die Hand und das Salbfläschchen.

Stehende nackte Jünglingsgestalt mit rundem Salbfläschchen in der Linken. Was die Rechte hielt, ist schwer zu bestimmen, nach der Haltung der

Finger indessen schwerlich das Schabeisen. Mässig gute Arbeit der mittleren Kaiserzeit.

304. Statuette eines Mädchens.

Die nackten Theile von carrarischem, das Gewand von schwarzem Marmor. H. 0,76. Vermächtniss Martin Wagner's. Ergänzt sind der Kopf, die Arme und die Füsse.

Das Motiv dieser mit kleinen Modificationen in mehrfachen Wiederholungen vorkommenden Figur zeigt ein Mädchen, welches mit dem l. Fusse auf einen Brunnen zuschreitend mit der Rechten das Gewand hebt, um es nicht feucht werden zu lassen, während auf der linken Schulter wahrscheinlich eine Wasserurne ruhte. Nach der jetzt freilich als Fälschung bezeichneten Inschrift Anchyrrhoe (so!) auf einer Blundell'schen Statue (Clarac 750, 1828) hat man früher eine der Danaiden in ihr zu erkennen geglaubt (vgl. Jahn Arch. Aufs. S. 26); doch lässt sich nicht entscheiden, ob überhaupt die Darstellung einer mythologischen Persönlichkeit beabsichtigt war (vgl. Friederichs Bausteine Nr. 685). Die Gewandung ist hier einfacher als in anderen Wiederholungen, nemlich ein langer feiner Chiton mit Ueberschlag, an dem die rechte Schulterspange gelöst ist, wodurch diese ganze Seite der Brust entblösst erscheint. Gute römische Arbeit.

305. Etruscischer Candelaber.

Erz. H. 0,89.

Auf drei aus Greifenklauen und Flügeln gebildeten Füssen erhebt sich ein nur am untern Rande mit gravirten Ornamenten gezierter dreiseitiger Untersatz, und auf diesem der Schaft mit mehreren

glockenartigen Gliedern. Der Charakter des Ganzen ist alterthümlich und schwer. Sehr ähnlich ist der Candelaber im Mus. Gregor. I, 48,5.

306. Angebliche Alexanderstatue.

Erz. H. 1,06. Aus der Verlassenschaft des Fürsten von Canino und auf seinen Besitzungen, also wahrscheinlich in Vulci ausgegraben. Ergänzt sind beide Arme nebst dem Scepter und der Victoria auf der Weltkugel. Der ganze Oberschädel über der Tänie fehlt.

Die Benennung als Alexander d. Gr., welche man für diese wie im Vorschreiten momentan anhaltende nackte Jünglingsfigur mit erhobenem l. und gesenktem r. Arme vorgeschlagen hat, beruht, von den nachträglich angefügten Attributen abgesehen, hauptsächlich auf der Bildung der mit einer gewundenen Tänie geschmückten, lebendig bewegten Haare, wird aber durch die Formen des Gesichts in keiner Weise bestätigt. Im künstlerischen Charakter dagegen tritt neben geschickter Behandlung mancher Einzelnheiten der Mangel einer bestimmten Stylisirung und eines tieferen Verständnisses des Zusammenhanges der Formen und der richtigen Proportionen hervor; und für die besondere Art des individuellen Charakters finden sich Vergleichungen weniger in griechischen Werken, als z. B. wenigstens annähernd in den etruscischen Köpfen N. 317. Diese Eigenschaften, verbunden mit dem wahrscheinlichen Fundorte Vulci in Etrurien, lassen daher hier eine Portraitfigur aus der spätesten Zeit der etruscischen Kunst erkennen, die allerdings durchaus unter dem Einflusse der griechischen Kunst steht, aber wegen ihrer Richtung auf individuelle

Beobachtung die eigentlich plastischen Stylgesetze sich nie vollständig anzueignen vermochte (vgl. N. 42 u. 47).

307. Candelaber.

Erz. H. 1,38. Nur der geriefelte Schaft ist antik.

308. Kopf eines Römers.

Schwarzer Basalt. H. 0,52. Ergänzt ist der untere Theil des Gesichts, von etwas unter der Unterlippe an. Die Drapirung von weissem Marmor ist ganz modern.

Unter den Arbeiten aus hartem, schwer zu bearbeitendem Material verdient dieser Kopf eines Römers von strengem und festem Ausdrucke wegen der vortrefflich auf das Material berechneten einfachen, aber feinen und präcisen Modellirung besonderes Lob. Er scheint der besten römischen Kaiserzeit anzugehören.

309. Satyrstatue.

Schwarzer Marmor. H. 1,55. Gefunden in den Ruinen des Theaters von Antium, dann in Villa Albani. Publicirt bei Clarac 704 C, 1727. Ergänzt sind der Hals und der Obertheil der Brust, die Arme mit Ausnahme der l. Hand; die Beine sind mehrfach ausgeflickt.

Junger Satyr, der nicht etwa tanzend dargestellt ist, sondern in dem Augenblicke, wo er das Schwänzchen in seinem Rücken entdeckt und mit der Linken erfasst und nun, um sich des Anblicks dieses Anhängsels zu vergewissern, auf den Fussspitzen sich wie ein Kreisel um seine Axe dreht, gleich einem jungen Hunde, der seinen

Schwanz hascht (vgl. Ann. d. Inst. 1861, p. 331). Zahlreiche Wiederholungen weisen auf ein berühmtes Original etwa aus dem Anfange der alexandrinischen Epoche hin, und die Verschiedenheit in der Stellung des als Stütze dienenden Stammes zeigt, dass dieses Original in Bronze gearbeitet war. Der Kopf ist nicht richtig aufgesetzt, sondern müsste stärker nach hinten und nach unten geneigt sein. Die Arbeit ist aus der mittleren Kaiserzeit. — Eine lange Locke an der r. Seite des Scheitels bezieht sich auf die Sitte griechischer Epheben, dieselbe zu Ehren irgend eines Gottes wachsen zu lassen, um sie später ihm zu weihen.

310. Kopf eines jungen Römers.

Porphyrkopf auf moderner Büste von buntem Marmor und Alabaster. H. 0,48. Aus dem Besitz des Bischofs von Tarent Capecelatro, dann des Cardinals Häffelin.

Unbekannter Kopf von spät-römischer Arbeit.

311. Candelaber.

Erz. H. 1,01.

Geriefelter Schaft auf drei Löwenfüssen. Von einem Figürchen, das darauf stand, sind nur die Füsse erhalten. Ihren Zweck erfüllten diese Candelaber, indem an die oben seitwärts herausstehenden Spitzen Fackeln oder Kerzen senkrecht angesteckt wurden.

312. Candelaber.

Erz. H. 1,10.

Dem vorigen ähnlich.

313. Römischer Kopf.

Wie Nr. 310, Porphyr mit moderner Büste und von gleicher Herkunft. H. 0,51.

Magerer, ältlicher Kopf, etwas an Claudius erinnernd.

314. Weibliche Gewandstatue.

Erz. H. 1,77. Gefunden 1834 von Campanari in Vulci und kurze Zeit im etruscischen Museum des Vatican aufgestellt: Bull. d. Inst. 1835, p. 11 u. 120; 1836, p. 145. Publicirt im Mus. Chiaramonti II, tav. A. Vgl. Braun Kunstblatt 1838, N. 86; Friederichs Bausteine N. 724. Ergänzt ist der Kopf, und zwar ohne Grund als Juno.

Bekleidet ist die Figur mit Schuhen, einem kurzärmeligen feingefälteten Chiton und einem weiten Mantel, der fast die ganze Vorderseite bedeckt und unter dem l. Arm eingeklemmt von da in langen Falten zur Seite herabfällt. Ausserdem trägt sie an der l. Hand zwei Ringe am vierten und am zweiten Finger, letzteren am vorderen Gliede. Aus der Bewegung der Arme hat man schliessen wollen, dass sie in der Linken den Rocken, in der Rechten den Faden gehalten habe und also spinnend dargestellt sei; ein neben ihr gefundener Helm (nach einigen freilich von verschiedener Arbeit) hat desshalb Anlass gegeben, sie Athene Ergane zu nennen. Wahrscheinlich ist es eine Portraitfigur und zwar aus guter römischer Zeit, da trotz des etruscischen Fundortes sich an der Arbeit doch keine Spur von etruscischer Kunstart findet. Bewunderungswürdig ist die Technik des Erzgusses,

indem bei einem Gewicht der Figur von kaum hundert Pfund, einzelne Partieen nicht wie gegossen, sondern wie aus Metallblech mit dem Hammer getrieben scheinen. Offenbar war eine solche Feinheit nur dadurch ermöglicht, dass die Figur in vielen einzelnen Stücken gegossen und aus diesen sehr geschickt zusammengesetzt wurde.

315. Kopf der Venus.

Erz. H. 0,36. Aus der Sammlung Poniatowski zu Rom.

Der Kopf mit etwas schiefem Gesicht ist dem der mediceischen ähnlich. Die Brust ist neu und auch die Haare scheinen stark ausgeflickt.

316. Candelaber.

Erz. H. 1,15.

Glatter Schaft auf drei Thierfüssen, zwischen denen sich Blätter als Verzierung finden.

317. Vier jugendliche Köpfe.

Terracotta. H. c. 0,27—0,30. Wahrscheinlich aus Cervetri (Caere) bei Rom; Geschenk Papst Pius VIII. Publicirt von Lützow Münch. Ant. 40.

Portraitköpfe aus spät-etruscischer Zeit. Vgl. Nr. 306.

XIV. Saal der Neueren.

Die Ornamente sind mehr im Styl des Cinquecento gehalten. Die Bestimmung des Saales ist durch den aus der Asche entstehenden Phönix und durch die Medaillon-Bildnisse von vier Bildhauern bezeichnet, welche vorzüglich dazu beitrugen, die Kunst wieder auf den Weg der Antike zurückzuführen: Nicola Pisano, Michel Angelo Buonarotti, Antonio Canova und Albert Thorwaldsen. Die Modelle sind von Krauter gemacht.

318. Paris,

von Antonio Canova.

Statue aus carrarischem Marmor. H. 2,00.

319. Die Sandalenbinderin,

von Rudolph Schadow, Rom 1817.

Statue aus carrarischem Marmor. H. 1,18.

320. Napoleon,

von Spalla, 1808.

Büste aus carrarischem Marmor. H. 0,52.

321. König Ludwig I. von Bayern

als Kronprinz,

von ALBERT THORWALDSEN, Rom 1821.

Büste aus carrarischem Marmor. H. 0,55.

322. Paris,

von ANTONIO CANOVA, 1812.

Büste aus carrarischem Marmor. H. 0,53.

323. Amor und die Muse,

von CONRAD EBERHARDT.

Gruppe aus carrarischem Marmor. H. 1,22.

324. Marschall Graf von Münch,

von CONRAD EBERHARDT, 1815.

Herme in carrarischem Marmor. H. 0,67.

325. Knieendes Christuskind,

das Kreuz haltend,

von ALESSANDRO ALGARDI.

Statue aus weissem Marmor. H. 0,69.

326. Admiral Tromp,

von CHRISTIAN RAUCH, 1813.

Herme aus carrarischem Marmor. H. 0,67. Nach einem Bilde von van der Helst in der Pinakothek.

327. Friedrich Barbarossa,

von F. Tieck, 1817.

Herme in carrarischem Marmor. H. 0,67. Nach Siegeln und andern gleichzeitigen Denkmalen, und nach einem Bilde in der Sammlung des Paulus Jovius.

328. Angeblich Raphaël.

Kopf aus gebrannter Erde. H. 0,38. An der Brust und dem Käppchen scheinen einzelne Theile ergänzt.

Sehr hübsche Arbeit eines florentinischen oder umbrischen Künstlers aus dem Ende des XV. Jahrhunderts.

329. Iffland,

von Georg Schadow, 1807.

Herme aus carrarischem Marmor. H. 0,64.

330. Churfürst Friedrich der Siegreiche von der Pfalz,

von Dannecker, 1812.

Herme aus carrarischem Marmor. H. 0,66. Nach seiner Statue auf dem Heidelberger Schlosse.

331. Oberst Carl von Heideck,

von Wolf.

Büste aus carrarischem Marmor. H. 0,47.

332. Fried. Leop. Graf zu Stolberg,

von H. E. Freund, Rom 1824.

Herme aus carrarischem Marmor. H. 0,66.

333. Vittoria Caldoni aus Albano,

von Rudolph Schadow.

Büste aus carrarischem Marmor. H. 0,40.

334. Katharina II, Kaiserin von Russland,

von Joh. Busch, Rom 1812.

Herme in carrarischem Marmor. H. 0,70. Nach einem Camee.

335. Vesta.

von Pietro Tenerani, Rom 1869.

Statue aus carrarischem Marmor. H. 1,27.

336. Adonis.

von Albert Thorwaldsen.

Statue aus carrarischem Marmor. H. 1,82.

Publicationen,

welche sich auf die Glyptothek beziehen.

Die Glyptothek

Seiner Majestät

des Königs Ludwig I. von Bayern

nach ihrer Geschichte und ihrem Bestande

von

Ludwig Urlichs.

München, Theodor Ackermann.

(Promenadeplatz Nr. 10)

1867. 8°. 1 fl. 12 kr.

Enthält

die Geschichte der Glyptothek und namentlich genaue Nachweise über die Erwerbung der in ihr befindlichen Kunstschätze.

Münchener Antiken.

Herausgegeben von

Dr. Carl Fr. A. v. Lützow.

München, Carl Merhoff's Verlag.

1867 — 1869. Fol. Sieben Lieferungen

à 2 fl. = 1 Thlr. 6 sgr.

Unter den 42 Kupfertafeln dieses Werkes beziehen sich 21 auf Monumente der Glyptothek.



